



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

For more information

For more information

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SFC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**De l'Exemple à l'archive: La constitution des discours sur l'art du passé, en
France, entre 1850 et 1900**

Carol Doyon

A Thesis

in

The Department

of

Humanities

**Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy at
Concordia University
Montréal, Québec, Canada**

November 1995

(c) Carol Doyon, 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Vous l'avez - Votre référence

Vous l'avez - Votre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-10841-4

Canada

Name CAROL DOXON

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Art History

SUBJECT TERM

0377

U·M·I

SUBJECT CODE

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture	0729
Art History	0377
Cinema	0900
Dance	0378
Fine Arts	0357
Information Science	0723
Journalism	0391
Library Science	0399
Mass Communications	0708
Music	0413
Speech Communication	0459
Theater	0465

EDUCATION

General	0515
Administration	0514
Adult and Continuing	0516
Agricultural	0517
Art	0273
Bilingual and Multicultural	0282
Business	0688
Community College	0275
Curriculum and Instruction	0727
Early Childhood	0518
Elementary	0524
Finance	0277
Guidance and Counseling	0519
Health	0680
Higher	0745
History of	0520
Home Economics	0278
Industrial	0521
Language and Literature	0279
Mathematics	0280
Music	0522
Philosophy of	0998
Physical	0523

Psychology	0525
Reading	0535
Religious	0527
Sciences	0714
Secondary	0533
Social Sciences	0534
Sociology of	0340
Special	0529
Teacher Training	0530
Technology	0710
Tests and Measurements	0288
Vocational	0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language	0679
General	0289
Ancient	0290
Linguistics	0291
Modern	0291
Literature	0401
General	0294
Classical	0295
Comparative	0297
Medieval	0298
Modern	0316
African	0591
American	0305
Asian	0352
Canadian (English)	0355
Canadian (French)	0593
English	0311
Germanic	0312
Latin American	0315
Middle Eastern	0313
Romance	0314
Slavic and East European	0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy	0422
Religion	0318
General	0321
Biblical Studies	0319
Clergy	0320
History of	0322
Philosophy of	0469
Theology	0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies	0323
Anthropology	0324
Archaeology	0326
Cultural	0327
Physical	0327
Business Administration	0310
General	0272
Accounting	0770
Banking	0454
Management	0338
Marketing	0385
Canadian Studies	0501
Economics	0503
General	0505
Agricultural	0508
Commerce-Business	0509
Finance	0510
History	0511
Labor	0358
TLJ	0366
Folklore	0351
Geography	0578
Gerontology	0578
History	0578
General	0578

Ancient	0579
Medieval	0581
Modern	0582
Black	0328
African	0331
Asia, Australia and Oceania	0332
Canadian	0334
European	0335
Latin American	0336
Middle Eastern	0333
United States	0337
History of Science	0585
Law	0398
Political Science	0615
General	0615
International Law and	0616
Relations	0617
Public Administration	0814
Recreation	0452
Social Work	0452
Sociology	0626
General	0627
Criminology and Penology	0938
Demography	0631
Ethnic and Racial Studies	0628
Individual and Family	0629
Studies	0630
Industrial and Labor	0700
Relations	0344
Public and Social Welfare	0709
Social Structure and	0999
Development	0453
Theory and Methods	0453
Transportation	0453
Urban and Regional Planning	0453
Women's Studies	0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture	0473
General	0285
Agronomy	0475
Animal Culture and	0476
Nutrition	0359
Animal Pathology	0478
Food Science and	0479
Technology	0480
Forestry and Wildlife	0817
Plant Culture	0777
Plant Pathology	0746
Plant Physiology	0306
Range Management	0287
Wood Technology	0308
Biology	0309
General	0379
Anatomy	0329
Biochemistry	0353
Botany	0369
Cell	0793
Ecology	0369
Entomology	0793
Genetics	0410
Limnology	0307
Microbiology	0317
Molecular	0416
Neuroscience	0433
Oceanography	0821
Physiology	0778
Radiation	0472
Veterinary Science	0786
Zoology	0760
Biophysics	0786
General	0760
Medical	0760

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry	0425
Geochemistry	0996

Geodesy	0370
Geology	0372
Geophysics	0373
Hydrology	0388
Mineralogy	0411
Paleobotany	0345
Paleoecology	0426
Paleontology	0418
Paleozoology	0985
Palynology	0427
Physical Geography	0368
Physical Oceanography	0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences	0768
Health Sciences	0566
General	0300
Audiology	0992
Chemotherapy	0567
Dentistry	0350
Education	0769
Hospital Management	0758
Human Development	0982
Immunology	0564
Medicine and Surgery	0347
Mental Health	0569
Nursing	0570
Nutrition	0380
Obstetrics and Gynecology	0354
Occupational Health and	0381
Therapy	0571
Ophthalmology	0419
Pathology	0572
Pharmacology	0382
Pharmacy	0573
Physical Therapy	0574
Public Health	0575
Radiology	0575
Recreation	0575

Speech Pathology	0460
Toxicology	0383
Home Economics	0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences	0485
Chemistry	0749
General	0486
Agricultural	0487
Analytical	0488
Biochemistry	0738
Inorganic	0490
Nuclear	0491
Organic	0494
Pharmaceutical	0495
Physical	0754
Polymer	0405
Radiation	0605
Mathematics	0986
Physics	0606
General	0608
Acoustics	0748
Astronomy and	0607
Astrophysics	0798
Atmospheric Science	0759
Atomic	0609
Electronics and Electricity	0610
Elementary Particles and	0752
High Energy	0756
Fluid and Plasma	0611
Molecular	0463
Nuclear	0346
Optics	0984
Radiation	0984
Solid State	0984
Statistics	0984
Applied Sciences	0984
Applied Mechanics	0984
Computer Science	0984

Engineering	0537
General	0538
Aerospace	0539
Agricultural	0540
Automotive	0541
Biomedical	0542
Chemical	0543
Civil	0544
Electronics and Electrical	0348
Heat and Thermodynamics	0545
Hydraulic	0546
Industrial	0547
Marine	0794
Materials Science	0548
Mechanical	0743
Metallurgy	0551
Mining	0552
Nuclear	0549
Packaging	0765
Petroleum	0554
Sanitary and Municipal	0790
System Science	0428
Geotechnology	0796
Operations Research	0795
Plastics Technology	0994
Textile Technology	0994

PSYCHOLOGY

General	0621
Behavioral	0384
Clinical	0622
Developmental	0620
Experimental	0623
Industrial	0624
Personality	0625
Physiological	0989
Psychobiology	0349
Psychometrics	0632
Social	0451



CONCORDIA UNIVERSITY

School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: **Ms. Carol Doyon**

Entitled: **De l'Exemple à l'archive: la constitution du discours sur l'art du passé, en France, entre 1850 et 1900**

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

complies with the regulations of this University and meets the accepted standard with the respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____	Chair
_____	External Examiner
_____	External to Program
_____	Examiner
_____	Examiner
_____	Supervisor

Approved _____
Chair of Department or Graduate Programme Director

_____ 19 _____
Dean of Faculty

ABSTRACT/SOMMAIRE

De l'exemple à l'archive: La constitution du discours sur l'art du passé en France entre
1850 et 1900

Carol Doyon, Ph.D.
Université Concordia, 1995

Cette étude comprend deux volets. Le premier volet explore le champ discursif de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France à partir de trois modèles sociologiques principaux: le modèle du «cluster» de T. N. Clark, celui de la «formation culturelle» de R. Williams et celui du «champ disciplinaire» de P. Bourdieu. Le but de l'exercice consiste à trouver les formations hégémoniques qui articulent le champ historiographique de l'art. Nous avons trouvé six sous-champs qui se répartissent selon quatre types de préoccupations différentes: la chronologie qui instituent les archéologies antiques et médiévales; les techniques de fabrication et les modes de construction: architecture et «arts appliqués»; l'esthétique et l'importance du style: les «arts du dessin» et enfin, une approche symbolique: l'archéologie et l'art chrétiens. Chacun d'eux développe ses formations culturelles et ses -- «clusters»-- qui permettent la prolifération d'une multitude de textes constituant le discours usuel, donc «moyen» de la discipline.

Le second volet limite son investigation aux pratiques discursives dominantes du champ des «arts du dessin» --surtout la «vie d'artiste» et la «description d'oeuvre» en s'inspirant, pour la biographie, des travaux de D. Madelénat et de Kurz et Kris. Pour les descriptions d'oeuvres d'art, l'analyse a été effectuée à partir d'un certain nombre de modèles: les diverses «lexies» de R. Barthes, «la lecture comme construction» de T. Todorov, mais surtout en relevant l'importance de la théorie esthétique classique de l'ut pictura poesis

et des techniques de l'ancienne rhétorique. Parmi les cas à l'étude, il faut mentionner celui de Charles Blanc dont deux oeuvres, **Histoire des peintres de toutes les écoles** et **Grammaire des arts du dessin**, servent d'exemples pour notre propos.

Ce second volet nous permet de voir comment au XIXe siècle, la modernité en histoire de l'art n'est pas seulement à lire dans la transformation du champ artistique des avant-gardes, mais aussi dans la structuration d'un champ historiographique où les pratiques épideictiques académiques cèdent lentement, mais progressivement la place à des pratiques discursives plus strictement historiennes.

ACKNOWLEDGEMENTS/REMERCIEMENTS

Cette étude n'aurait pas été possible sans la confiance et l'aide de mesdames Nicole Dubreuil-Blondin et Constance Naubert-Riser du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal qui m'ont invitée, il y a déjà longtemps, à participer comme chercheure collégiale affiliée à leur premier projet international de recherche France-Québec et FCAR sur la critique d'art, en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle; projet conjointement réalisé avec monsieur Jean-Paul Bouillon et madame Antoinette Ehrard de l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, France. Ils m'avaient alors confié la responsabilité du volet historique. Deux ans plus tard, les bases de cette recherche sur l'historiographie de l'histoire de l'art, en France, dans la seconde moitié du siècle se constituaient en un second projet, notre projet, sous la direction administrative de madame Blondin avec l'appui de madame Riser et les encouragements de monsieur Bouillon. Je voudrais leur exprimer toute ma gratitude. Je désirerais aussi remercier les assistantes de recherche, Manon Dubé, Jacinthe Comtois, Françoise Lucbert et surtout Lyne Therrien, alors étudiantes en maîtrise au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, qui se sont avérées des aides indispensables sans lesquelles il aurait été impossible de constituer une banque de données aussi impressionnante et exhaustive. Je voudrais, en outre, exprimer ma reconnaissance à monsieur Laurier Lacroix --doublement, puisqu'il est devenu l'un de mes «thesis advisors» et un soutien--, alors à Concordia, depuis à l'Université du Québec à Montréal, pour m'avoir si bien accueillie et si bien conseillée. Enfin, je voudrais remercier mes deux autres directeurs de thèse, le professeur William Hubbard du département d'histoire de Concordia pour ses conseils judicieux en historiographie française et, surtout, «last but surely not least», le professeur Martin Allor du département de Communications de la même université pour avoir su rendre facile et passionnante toute cette «French Theory», pour ses encouragements et son soutien constant pendant certains moments très difficiles.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
1. Le «cluster».....	12
2. La «formation culturelle».....	14
3. Le «champ disciplinaire».....	17
 PREMIERE PARTIE: LE CHAMP DISCURSIF DE L'ART EN FRANCE PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XIXE SIECLE.....	20
 Chapitre I. LE CHAMP DES «ARTS DU DESSIN» DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXE SIECLE.....	21
1. Les paramètres du champ artistiques.....	22
a. Continuités et ruptures.....	27
b. Critique et archéologie.....	37
2. Les historiens des arts du dessin.....	39
a. La copie.....	41
b. Les années 1860-1880.....	45
c. L'architecture 1860-1880.....	64
d. Les années 1880-1900.....	68
e. L'architecture 1880-1900.....	79
3. Un cas: la Gazette des Beaux-Arts.....	84
 Chapitre II. LES CHAMPS CONNEXES DE LA DISCIPLINE...	98
1. Les objets d'art et de curiosité.....	99
2. L'archéologie médiévale.....	112
3. L'archéologie et l'art chrétiens.....	129
4. L'archéologie	138
a. Le champ archéologique.....	138
b. La méthode historique et l'archéologie.....	145
c. Le fonctionnement du champ archéologique.....	155
d. Le profil professionnel des archéologues.....	157

5. Les territoires archéologiques.....	166
a. La Grèce et l'Italie.....	166
b. La France.....	167
c. L'Afrique du Nord.....	168
d. L'Égypte et le Proche-Orient.....	170
DEUXIEME PARTIE: L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LA SECONDE MOITIÉ DU SIECLE (Le cas de Charles Blanc).....	175
Chapitre III. LE MODELE BIOGRAPHIQUE.....	178
I. Le texte biographique de Blanc.....	181
1. L'Origine de l'Histoire des peintres de toutes les Écoles.....	184
2. La pratique biographique de Charles Blanc.....	185
a. l'horizon du genre biographique.....	186
3. La vie d'artiste.....	201
a. la présentation générale de l'artiste.....	201
b. la jeunesse et l'apprentissage.....	201
c. la maturité.....	202
d. la fin de parcours.....	202
e. les considérations générales sur l'artiste et l'oeuvre.....	203
4. Les différences dans les biographies.....	208
a. les limites matérielles du projet.....	208
b. la nature des informations disponibles.....	209
c. les exigences de la biographie.....	212
5. Le travail de la source ou de la citation.....	213
II. La théorie du texte de Blanc.....	226
1. Des outils théoriques.....	227
a. le champ traditionnel de la biographie.....	228
b. le champ actuel.....	230
2. La voie structurale.....	232
a. les modes de la narration.....	232
b. les modèles.....	238
3. Légende des artistes.....	241

4. Le paradigme historique.....	248
a. la biographie vasarienne.....	248
b. le sens de l'histoire.....	250
c. L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts de Delaroche.....	253
 Chapitre IV. L'ANALYSE DES OEUVRES.....	263
I. La transparence de l'énoncé.....	265
II. Le Descriptif.....	276
1. Circonscription du domaine textuel.....	278
a. La théorie littéraire.....	278
b. l'histoire française de l'art.....	284
c. l'histoire anglo-américaine de l'art.....	292
2. Notion d'« <u>ekphrasis</u> » vasarienne.....	301
III. La rhétorique ancienne.....	307
1. Le contexte esthétique de l'Histoire des peintres.....	312
2. Les <u>teknés</u> rhétorikés.....	328
a. l'« <u>inventio</u> ».....	330
b. la « <u>dispositio</u> ».....	334
c. l'« <u>elocutio</u> ».....	338
3. Le travail descriptif de Charles Blanc.....	341
4. Les types de description.....	347
a. la description «diégétique».....	348
b. la description «mimétique».....	353
 Conclusion générale.....	359
 Bibliographie.....	366
 Appendices.....	388
 Illustrations.....	409

TABLE DES TABLEAUX

Tableau I: Carrière des écrivains d'art en 1860-1880.....	46
Tableau II: Carrière des écrivains d'art en 1880-1900....	69
Tableau III: Les différentes parties de la biographie: narration/ description /illustrations.....	183
Tableau IV: La répartition des biographies dans la GBA..	190
Tableau V: Les biographes les plus féconds de la GBA....	191
Tableau VI: Processus de lecture de T. Todorov.....	343
Tableau VII: L'Énonciation de Charles Blanc.....	344

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- 1 a. Chapon, *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de Paul Delaroche (détail, partie gauche), d'après une gravure d'Henriquel-Dupont, bois gravé, planche hors texte, in *École française, Histoire des peintres de toutes les Écoles*, Paris, Renouard, 1963, t. 3.....410
- 1 b. Chapon, *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de Paul Delaroche (détail, partie centrale), *Ibid.*.....411
- 1 c. Chapon, *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de Paul Delaroche (détail, partie droite), *Ibid.*.....412
2. Nicolas Poussin, *La Peste d'Azoth*, 1630, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris, in *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995, par Pierre Rosenberg pour les peintures et Louis-Antoine Prat et P. Rosenberg pour les dessins, Paris, Réunions des musées nationaux, 1994, p. 201.....413
3. Nicolas Poussin, *L'enlèvement des Sabines*, 1655, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris, *Ibid.*, p. 253.....414
4. Nicolas Poussin, *Éliézer et Rébecca*, 1648, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris, *Ibid.*, p. 383.....415
5. Carasson, *Éliézer et Rébecca* d'après Poussin, gravure sur bois, 1862, in «Nicolas Poussin» in *École française, Histoire des peintres de toutes les Écoles*, Paris, Renouard, 1862, t. 1, p. 5.....416
6. Delangle, *Le déménagement du peintre* d'après Jeaurat, gravure sur bois, 1862 in «Étienne Jeaurat», *Ibid.*, t. 2, p. 5.....417
7. Émile Deschamps, *Les apprêts d'un déjeuner* d'après Chardin, gravure sur bois, 1862, in «Siméon Chardin», *Ibid.*, t. 2, p. 11.....418

INTRODUCTION

Dans «L'opération historiographique», Michel de Certeau se demande ce que «fabrique» un historien quand il fait de l'histoire. Pour lui, la recherche historique est inséparable du lieu qui la produit, des pratiques qui l'articulent et exercent une action sur le plan épistémologique et, enfin, de l'acte même d'écrire. Par lieu de production, il entend «un milieu d'élaboration que circonscrivent des déterminations propres: une profession libérale, un poste d'observation ou d'enseignement, une catégorie de lettrés, etc.»¹. Ce sera donc par rapport à ce lieu que les méthodes pourront se développer, les domaines d'intérêts spécifiques se dessiner et les problématiques historiographiques particulières se profiler ou, au contraire, se retrouver exclues. La pratique historique, quant à elle, doit être comprise comme la mise en oeuvre de «techniques de production». De Certeau écrit: «S'il est vrai que l'organisation de l'histoire est relative à un lieu et à un temps, c'est d'abord par ses techniques de production. Généralement parlant, chaque société se pense «historiquement» avec les instruments qui lui

1. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975, p. 65. Le chapitre dont nous nous inspirons, intitulé «L'opération historiographique» est une version revue et augmentée d'un article --«L'opération historique»--d'abord paru, l'année précédente, dans le premier tome d'un ouvrage collectif dirigé par Pierre Nora et Jacques LeGoff, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 3-41.

sont propres»². L'historien comprend par instruments bien plus que des moyens et, à la suite de Serge Moscovici, considère que «l'histoire est médiatisée par la technique»³. Il écrit:

Dans la mesure où l'Université reste étrangère à la pratique et à la technicité, on y classe comme «science auxiliaire» tout ce qui met l'histoire en relation avec des techniques: hier, l'épigraphie, la papyrologie, la paléographie, la diplomatique, la codicologie, etc.; aujourd'hui, la musicologie, le «folklorisme», l'informatique, etc. L'histoire ne commencerait qu'avec la «parole noble» de l'interprétation. Elle serait finalement un art de discourir qui effacerait pudiquement les traces d'un travail. En fait, il y a là une option décisive. La place qu'on accorde à la technique verse l'histoire du côté de la littérature ou du côté de la science.⁴

Parmi les cinq articulations⁵ de la pratique historique «scientifique» contemporaine que de Certeau juge fondamentales, nous ne retiendrons que la troisième qu'il intitule: «Faire ressortir des différences: du modèle à l'écart»⁶ où l'historien réfléchit sur les techniques actuelles d'information, en particulier, sur la construction d'objets de recherches confrontés à l'accumulation des données --le plus souvent informatisées-- et à l'exploitation possible de ces données, c'est-à-dire à «l'affectation d'une significabilité aux résultats obtenus»⁷. Il explique:

La forme la plus visible de ce rapport consiste finalement à rendre pertinentes des différences proportionnées aux unités formelles précédemment construites; à déconstruire de l'hétérogène qui soit techniquement utilisable.

2. De Certeau, *op. cit.*, p. 80.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. L'articulation nature-culture, c'est-à-dire le travail de transformation à l'oeuvre dans l'histoire. Il écrit: "Est "scientifique", en histoire comme ailleurs, l'opération qui change le "milieu" --ou qui fait d'une organisation (sociale, littéraire, etc.) la condition et le lieu d'une transformation. Dans une société, elle bouge donc, en l'un de ses points stratégiques, l'articulation de la culture sur la nature. En histoire, elle instaure un "gouvernement de la nature" sur un mode qui concerne la relation du présent au passé --en tant que celui-ci n'est pas un "donné", mais un produit" (p. 83); l'importance fondatrice de l'établissement des sources qui effectuera une redistribution de l'espace historiographique. L'historien écrit: "Un travail est "scientifique" s'il opère une redistribution de l'espace [en italique dans le texte] et il consiste d'abord à se donner un lieu par l'"établissement des sources" --c'est-à-dire par une action instituante et par des techniques transformatrices" (p. 87). Les autres aspects sont les suivants: le travail sur la limite qu'il faut entendre comme l'emprunt de méthodes venus de d'autres horizons (pp. 92-97); l'importance souterraine qu'exerce le statut même de l'histoire sur sa pratique (pp. 97-101).

6. *Ibid.*, p. 89.

7. *Ibid.*, p. 90.

L'«interprétation» ancienne devient, en fonction du matériau produit par la constitution de séries et par leurs combinaisons la mise en évidence d'écarts relatifs à des modèles. [les mots soulignés sont en italique dans le texte].⁸

Enfin, l'historien en arrive à l'écriture historiographique elle-même --le discours historique. Pour lui, cette dimension joue un rôle fondamental dans la constitution de l'histoire puisque c'est par cette opération que s'explicitent les rapports à un corps social (le lieu) et à une institution de savoir (les pratiques). De Certeau écrit:

La représentation --mise en scène littéraire-- n'est «historique» que si elle s'articule sur un lieu social de l'opération scientifique, et si elle est, institutionnellement et techniquement, liée à une pratique de l'écart par rapport aux modèles culturels ou théoriques contemporains. [les mots soulignés sont en italique dans le texte]⁹

Dans cette partie, de Certeau ne propose pas une analyse du discours à la manière de Roland Barthes¹⁰, mais discute, entre autres sujets¹¹, des contraintes inhérentes de la «construction scripturaire». Il insiste sur le mode d'actualisation de la forme progressive de l'indicatif, propre à la langue anglaise: le «writing»¹², comme il le nomme lui-même. La voix de Michel de Certeau sur la spécificité épistémique de l'histoire, bien que particulière, nous parvient à travers celles des Foucault --le pouvoir des discours et des institutions¹³--, des Lacan --la présence vacillante et incomplète du sujet-- et des Barthes --l'analyse structurale des discours. Enrichi par le contact de ces recherches, il pose comme aucun historien n'a encore réussi à le faire¹⁴, les éléments fondateurs d'une pratique historiographique. En outre,

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 101.

10. Roland Barthes, "Le Discours de l'histoire", in *Social Science Information*, vol. VI, no 4, 1967, pp. 65-75.

11. L'inversion scripturaire, "Le temps des choses comme le contre-point et la condition du temps discursif [...]" (p. 106); la structure redoublée --narrativisation-- (p. 111); l'actualisation dans le présent d'un discours passé --le poids du mort-- (p. 117).

12. *Ibid.*

13. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19: "[...] cette volonté de vérité, comme les autres systèmes d'exclusion, s'appuie sur un support institutionnel: elle est à la fois renforcée et reconduite par toute une épaisseur de pratiques comme la pédagogie, bien sûr, comme le système des livres, de l'édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd'hui."

14. Sauf peut-être Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire* [1971], qui attaque la prétendue scientificité du discours historique par l'emprunt de modèles aux sciences humaines et sociales et replace la démarche historique dans une lignée plus proprement littéraire (notion

l'étude de Michel de Certeau s'appuie sur sa grande connaissance et sa longue fréquentation du milieu historique français contemporain où la Nouvelle Histoire est hégémonique¹⁵, -- l'ouvrage date de 1975. L'auteur comprend l'attraction de cette école pour la «belle écriture» et les rapports antagonistes mais fondateurs qu'elle entretient avec l'histoire méthodique ou positiviste.

La réflexion historiographique de Michel de Certeau sert à la fois de modèle et de justification théorique au travail que nous entreprenons sur le «champ¹⁶, français de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIXe siècle et nos préoccupations sont aussi des mêmes trois ordres sociologique, méthodologique et discursif que l'historien français. Dans un premier temps, nous tenterons de reconstituer le champ historiographique en examinant les écrits historiques --sur les arts du passé-- plutôt que les textes de la critique contemporaine --sur les arts du présent--. En histoire de l'art, il semblerait que l'effort historiographique se soit porté davantage sur les textes de la critique d'art pendant que ceux des historiens de l'époque n'aient pas été investigués avec le même souci¹⁷. La volonté de reconstituer le champ artistique se limite souvent à la mise en évidence de la production artistique contemporaine et des textes critiques et théoriques qui deviennent des éclairages privilégiés parce que situés plus à proximité des oeuvres. L'histoire se constitue alors indirectement par addition chronologique comme si chaque période recevait en héritage une tradition historique déjà et pour toujours constituée au moment de son occurrence, en toute transparence et --presque-- naturelle-

d'intrigue, liberté d'inventer, etc.). L'ouvrage de M. de Certeau pourrait aussi être vu comme une critique et une remise en question de certaines affirmations de Veyne.

15. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 92: "Le terme [d'hégémonie] revient fréquemment dans l'oeuvre d'A. Gramsci [...]. [Il] a paru préférable à ceux de "dominant" et de "domination" qu'on rencontre chez Marx. Il est lié chez Gramsci à une critique des interprétations "mécanistes" des situations de pouvoir et d'influence. La notion d'hégémonie de classe implique en outre, chez Gramsci, que la prédominance d'une classe ne s'exerce pas d'abord en termes économiques, mais globalement à tous les niveaux de la formation sociale. De plus, le concept peut se rencontrer dans une étude de l'institution littéraire; [...]."

16. Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, no 89, septembre 1991, p. 4.

17. Ils sont souvent demeurés dans le réseau souterrain des sources premières ou plus anciennes qu'une recherche exhaustive fait apparaître.

ment¹⁸. Pour nous, cette situation équivaut à passer sous silence tout le travail constructif de l'énonciation discursive et de naturaliser ce qui n'est, somme toute, qu'un long processus de reconstruction historique toujours à reconsidérer.

Jusqu'à maintenant, les études historiographiques de la discipline se divisent, grosso modo, en trois catégories distinctes: la première, et la plus ancienne, s'occupe du recensement bibliographique et de l'analyse des textes fondamentaux qui constituent les sources essentielles de la discipline¹⁹. Dans cette catégorie, l'ouvrage de Julius von Schlosser, intitulé, **La littérature artistique, manuel des sources de l'histoire de l'art moderne**, s'impose. Le livre est une organisation historique et une explication des textes dans le sens de la grande tradition philologique et historique allemande. L'auteur écrit dans la présentation de son ouvrage:

Étant donné mes profondes tendances littéraires, la connaissance des sources et leur critique est le domaine où j'ai évolué

18. Nous ne pouvons passer sous silence les travaux de Francis Haskell qui s'intéresse au rôle du goût dans la constitution de l'histoire de l'art. Voir à cet effet, **La Norme et le Caprice, redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914**, [1976], Paris, Flammarion, 1986. **Past and Present in Art & Taste, Selected Essays**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1987.

19. **La littérature artistique, manuel des sources de l'histoire de l'art moderne** de Julius von Schlosser, Paris, Flammarion, 1984. Paru pour la première fois, en allemand, en 1924, l'ouvrage est mis à jour par Otto Kurz, en 1954, lors de sa traduction en italien, pour être ensuite traduit en français et remis à jour, en 1984, par Paola Di Paolo Strathopoulos, Catherine Jolivet, Marc Le Cannu, Cathrin Klingsoehr et Sylvie Rosochacki. Le livre de Schlosser développe en neuf parties principales une triple thématique; sur un axe chronologique --de l'Antiquité jusqu'à au Baroque--, il explore les particularités de la littérature historique, de la théorie et de la pratique artistiques à travers les textes et les auteurs les plus importants, qu'il fait suivre, pour chacune d'elles, d'une bibliographie très complète --ancienne et moderne-- sur le sujet. S'inspirant de lui, le livre, **L'Histoire de l'histoire de l'art de Germain Bazin**, paru chez Albin Michel (Paris) en 1986, fonctionne toutefois différemment. S'il garde dans la première partie, une visée chronologique (**Les Prolégomènes**, pp. 13-121), il distingue les ouvrages d'époques de ceux, issus des préoccupations modernes ou des nouvelles tendances historiographiques depuis la fin du XVIIIe s., sous le titre, **De l'histoire de l'art à la science de l'art**, pp. 121 à 375), puis traite longuement des aspects plus techniques et didactiques (**Voies et moyens** pp. 371 à 417) et, enfin, reprend l'histoire de la discipline sous l'angle des écoles nationales (Europe et les deux Amériques), (**Territoires**, pp. 417 à 553). Pour une critique plus complète du livre de Bazin, Voir Carol Doyon, "L'Histoire de l'histoire de l'art de Germain Bazin ou quand l'histoire n'est plus ce qu'elle était", *Trois*, vol. 3, no 1, automne 1987, pp. 52-55. D'une certaine façon, l'ouvrage de Bazin donne un aperçu plus exhaustif, mais plus superficiel de la discipline que celui de Schlosser. Ce dernier, à travers l'analyse d'auteurs et de textes choisis, trace les grandes lignes d'une histoire de la discipline plus prometteuse.

avec une prédilection particulière depuis mes débuts scientifiques. Ma formation philologique à l'école de Sickel et de Wickhoff y a aussi contribué.²⁰

La seconde, plus récente, s'intéresse aux trajectoires professionnelles des historiens-«phares» comme celles d'Alois Riegl, d'Aby Warburg et surtout d'Erwin Panofsky²¹. Les auteurs s'activent à expliquer, la plupart du temps, par le biais d'une approche biographique et/ou intellectuelle, l'apport théorique et surtout méthodologique des auteurs choisis. L'analyse reste très étroitement circonscrite et elle s'intéresse surtout au contenu conceptuel et méthodologique des textes. La troisième catégorie est plus critique et juge des fondements mêmes de la discipline à partir des nouveaux modèles théoriques établis par diverses disciplines dont les sciences humaines et la critique littéraire²². Les deux premières catégories, bien que plus directement liées à la première partie de notre projet historiographique sur la reconstitution du champ discursif de l'histoire de l'art, ne nous seront pas d'une grande utilité. Par contre, la dernière catégorie sera partiellement reprise dans notre seconde partie sur l'étude de la biographique artistique et la description des «œuvres d'art» puisque certains de ces ouvrages serviront d'horizon intellectuel, N. Bryson et D. Carrier par exemple, et aussi peut-être de cadre méthodologique.

20. Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 27.

21. A titre d'exemples récents, on peut mentionner les ouvrages: Collectif, **Pour un temps/Erwin Panofsky**, Paris, Centre Georges Pompidou et Pandora Éditions, 1983; Michael Podro, **The Critical Historians of Art**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1982; Michael Ann Holly, **Panofsky and the Foundations of Art History**, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1984; E.H. Gombrich, **Aby Warburg, An Intellectual Biography**, Chicago (Ill.), The University of Chicago Press, 1986; Silvia Ferretti, **Cassirer, Panofsky, + Warburg, Symbol, Art, + History**, New Haven, (Conn.), Yale University Press, 1989; Margaret Olin, **Forms of representation in Alois Riegl's Theory of Art**, University Park, (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1992; Margaret Iversen, **Alois Riegl: Art History and Theory**, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993. Sans oublier naturellement, le travail important effectué auprès d'une classe de chercheuses oubliées dans l'histoire de l'art "officielle": les femmes, "Interprètes des arts visuels" pour reprendre les termes mêmes du titre de l'ouvrage publié sous la direction de Claire R. Sherman avec la collaboration d'Adele M. Ernstrom-Holcomb, **Women as Interpreters of the Visuals Arts, 1820-1979**, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1979.

22. Hans Belting, **The End of the History of Art** (1983), Chicago (Ill.), Chicago University Press, 1986; Normand Bryson Ed., **Calligram, Essays in New Art History from France**, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; Donald Preziosi, **Rethinking Art History, Meditations on a Coy Science**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1989; David Carrier, **Principles of Art History Writing**, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991.

Notre travail se démarque des directions textuelles déjà implantées en histoire de l'art de deux manières: d'abord nous ne considérons pas les textes comme de simples compléments aux «œuvres» ou aux artistes, mais comme des instances d'édification: ils sanctionnent les artistes et les productions comme les artistes et les œuvres autoriseront les textes et c'est ce rapport dialectique qui institue l'histoire de l'art comme domaine de savoir. Nous n'avons, en outre, pas voulu choisir des «historiens-phares», ceux qui, par de nouveaux énoncés, font «progresser» la discipline et lui taillent une place prépondérante ou pas dans les institutions de savoir. Notre choix a été essentiellement quantitatif; nous avons retenu les historiens dont les textes étaient les plus considérables et qui semblaient avoir rejoint un grand nombre d'intéressé(e)s. Nous tentons ainsi de constituer le champ discursif de la discipline, celui qui s'établit au dessus du champ plus proprement institutionnel, pour voir comment la discipline façonne ses objets et comment elle fabrique ses sujets dans les interstices du discours.

Pour faire apparaître les articulations générales du champ discursif de l'art dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous avons d'abord procédé, de façon empirique, c'est-à-dire à partir de recoupements autorisés par les sources bibliographiques et biographiques. Le premier problème auquel nous avons dû faire face a été de reconstituer un corpus d'auteurs et d'écrits. Comme il n'existe pas encore d'annuaires regroupant systématiquement les figures du champ de l'art de cette période²³, nous avons tenté de le reconstituer à partir des bibliographies²⁴ existantes avec toute l'incertitude de la méthode inductive. Le travail s'est effectué en quatre étapes successives²⁵: premièrement, en compilant sur fiches tous les titres

23. Voir Les travaux de Christophe Charle sur les institutions, et surtout, l'étude, **Art et État sous la IIIe République, Le système des Beaux-Arts de 1870-1940** de Marie-Claude Genest-Delacroix, publié à Paris, par les Presses de la Sorbonne, 1992, sur le Conseil supérieur des Beaux-Arts; **L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international** (1978-9) de Sophie Monneret Paris, Robert Laffont, 2 t. 1987 et **La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900**, Paris, Hazan, 1989 sous la direction de Jean-Paul Bouillon pour ne nommer que quelques sources plus récentes.

24. Le XIXe siècle fait grand usage de listes bibliographiques. L'une des missions scientifiques de cette période a été justement de les produire.

25. Ce travail a pu être amorcé grâce au projet international, **La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle en France**, subventionné par le Fonds FCAR 1985-1988 et la

d'ouvrages sous les rubriques générales des Beaux-Arts (peinture, architecture, sculpture, dessin, gravure, tapisserie, manuscrits, etc.) et des domaines connexes: des arts appliqués et de l'archéologie (numismatique, iconographie, sigillographie, etc.) que nous avons d'abord retrouvé dans le **Catalogue général de l'édition française de 1840 à 1925** d'Otto Lorenz et al.²⁶. Les monographies sur des artistes individuels sont apparues, dans une seconde étape, sur les listes bibliographiques bisannuelles --juin et décembre-- très exhaustives de la **Gazette des Beaux-Arts (GBA)**²⁷. Les résultats obtenus, impressionnants bien qu'incomplets, nous ont donné une liste d'ouvrages, regroupés sous le nom de leurs auteurs. Le travail a été complété, en troisième étape, par l'ouverture d'un dossier informatisé pour tous les auteurs dont le travail dans le domaine de l'«histoire de l'art» paraissait substantiel quantitativement (plusieurs ouvrages ou articles). Le dossier informatisé ou la banque de données comprend, dans la mesure du possible²⁸, toutes les informations biographiques usuelles (dates de naissance et de décès, les origines sociales, la formation académique, le profil de carrière et les honneurs, enfin les ouvrages) retrouvées dans les dictionnaires encyclopédiques, les dictionnaires biographiques du XIXe siècle²⁹, les rubriques nécrologiques, les profils d'auteurs

subvention France-Québec, sous la direction conjointe de Jean-Paul Bouillon, d'Antionette Éhrard de l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, France, de Nicole Dubreuil-Blondin et de Constance Naubert-Riser de l'Université de Montréal. Dans ce premier projet, nous avons la responsabilité entière du volet historiographique comme chercheure collégiale affiliée. Il a pu se matérialiser grâce à un second projet FCAR (1989-1992), intitulé: **L'historiographie française dans la seconde moitié du XIXe siècle en France**, que nous avons conçu et pensé comme chercheure collégiale affiliée; Nicole Dubreuil-Blondin de l'Université de Montréal, en assurant la direction administrative. Cette étude très considérable n'aurait pas été possible sans l'aide précieuse et indispensable des assistantes de recherche, Jacinthe Comtois, Manon Dubé et Lyne Therrien, toutes trois étudiantes en maîtrise à l'Université de Montréal que nous avons dirigées pendant ces trois années.

26. Les divisions dont nous faisons état ici ne nous appartiennent pas en propre, nous les avons empruntées aux encyclopédies et dictionnaires utilisés dans le cadre de cette recherche.

27. Dorénavant, nous utiliserons les acronymes GBA pour la **Gazette des Beaux-Arts** quand ce sera utile.

28. Dans de nombreux cas, les dictionnaires biographiques restent incomplets et même fautifs. Il n'a pas toujours été possible de compléter les biographies et les bibliographies.

29. Nous avons consulté les ouvrages suivants de façon systématique: R. d'Amat, le **Dictionnaire de biographie française**, Paris, Letouzey et Ané, 1970; la **Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences et des arts**, sous la direction d'André Berthelot, Paris, Lamlirault et Cie, s.d.; **Le Dictionnaire des dictionnaires: encyclopédie universelle**, sous la direction de Paul Guérin, Paris, Librairie-Imprimerie Réunies, 1895; Vapereau, le **Dictionnaire**

et autres articles de fond des revues les plus connues de la période comme *L'Artiste*, la *GBA* et la *Revue des Deux-Mondes*³⁰. En ce qui concerne les bibliographies, nous les avons complété en nous servant du *Catalogue des imprimés* de la Bibliothèque nationale de France à Paris, qui demeure notre source première et, objectivement, la plus complète malgré certaines omissions³¹. A partir de ces informations, nous avons essayé de regrouper ces auteurs très/trop nombreux en catégories plus générales encore, en tenant compte de leurs leur propre implication dans le milieu, de leurs objets d'études et de leurs méthodes d'analyse³².

Notre méthode pose de nombreux problèmes. Le moindre consiste à ne pas confondre l'illusion de réel et vérité, car à vouloir tout faire entrer dans les catégories confortables trouvées à même le «réel» textuel, le risque de succomber à l'attrait ou à la présence ir-réusable du «c'est là devant soi» reste grand et met en évidence ce qui constitue à la fois la

universel des Contemporains, toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers, Paris, Hachette, 1858-1880; le Dictionnaire des lettres française, XIXe siècle, Paris, A. Fayard, 1971; Dr. Hoeffler, Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources consultées, Paris, Firmin-Didot, 1854-1877; le Nouveau Larousse illustré: dictionnaire universel encyclopédique, Paris, Claude Ange, s.d.; Pierre Larousse, le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, Paris, Slatkine, 1876; Pierre Larousse, le Larousse du XXe siècle, Paris, Librairie Larousse, s.d.; Otto Lorenz, le Catalogue général de la librairie française, Paris, 1840-1915.

30. Nous utiliserons les acronymes **ART.** pour *L'Artiste* et **RDM** pour la *Revue des Deux-Mondes* quand ce sera utile.

31. Le Catalogue de la Bibliothèque nationale de France demeure la source bibliographique la plus complète que nous avons trouvé, mais n'y paraissent que les articles qui ont eu des tirés à part. On ne trouve pas de catalogues complets des articles pour cette période.

32. Pour la France, il n'existe pas de dictionnaire biographique des personnalités françaises similaire à celui du **Dictionary of National Biographies** de la Grande-Bretagne. Nous avons été obligée de commencer notre recherche à partir de zéro. Nous avons trouvé quelques dictionnaires biographiques de personnalités pour une époque précise, mais ils sont anciens ou inachevés. Il n'y a pas non plus de répertoires biographiques et bibliographiques spécialisés qui couvriraient les publications sur l'art au XIXe siècle, sauf le répertoire bibliographique de Vinet, paru en 1873. Tout le reste semble éparpillé, difficile à retracer et souvent, quand l'information existe dans les institutions concernées, elle est presque impossible à obtenir. Ces dernières années, Christophe Charle du CNRS et Marie-Claude Genest-Delacroix ont commencé à remédier à la situation, mais Charle s'intéresse surtout aux grandes institutions de l'État français: la magistrature, les hauts-fonctionnaires et les universitaires. Quant à Marie-Claude Genest-Delacroix, sa volumineuse thèse d'état --en six tomes de plusieurs centaines de pages chacun-- porte sur le Conseil supérieur des Beaux-Arts. Elle a publié le premier tome seulement sous le titre **Art et État sous la IIIe république. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940**, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992.

force et la difficulté de l'empirisme. Pour nous, la circonscription du champ ne se confond nullement avec sa reconstitution, elle n'est qu'indicatrice d'un certain nombre de pistes possibles que d'autres chercheur(e)s pourront toujours reprendre et les faits, les institutions et les agents ne pourront jamais se réduire aux catégories dans lesquelles nous les avons ici confinés.

Le second problème était aussi de taille car il nécessitait une redéfinition permanente des concepts utilisés. Chacun des domaines de savoir forge ses propres concepts et chargent les mots d'une signification précise que le chercheur doit maîtriser à l'intérieur des frontières et des normes reconnues par la discipline et toute tentative qui ne respectait pas ces règles déjà établies ou ne pouvait plus vraiment les utiliser comme telles, devenait un hors-jeu ou, dans le contexte disciplinaire qui nous intéresse, un hors-scène. Pour nous qui ne sommes pas intéressée à sortir du cadre disciplinaire, mais plutôt à voir comment il se manifeste à travers les textes qui le construisent et qu'il construit, la difficulté restait entière. Quels termes employer pour exprimer une signification qui advient quand le terme consacré, admis nous la donne comme déjà advenue? L'un des exemples les plus patents restait celui de la chronologie ou de l'«historique». Comment éviter d'écraser le travail préliminaire, banalisé de mise en forme historique et celui, nouveau, d'un premier bégaiement «scientifique»? Comment saisir l'importance et la nouveauté d'une disposition chronologique des salles du Louvre, en 1948, par exemple, sans retomber dans l'extrême banalité du procédé? Parce que le sens établi ne paraissait plus évident, nous avons dû, et c'est toujours un risque, redéfinir le sens des mots ³³. En analysant les parties constitutives du champ de l'histoire de l'art, il faudra reprendre un certain nombre de définitions en espérant qu'une telle action en fera osciller le sens, en ébranlera la signification usuelle. Bref qu'elle pourra faire ressortir l'étrange du trop familier.

L'analyse du champ de l'art de cette période pose aussi avec acuité le problème du format. Quoi choisir? Comment choisir? Selon quelle logique? Le problème se complique, car le champ de l'historiographie artistique du XIXe siècle existe au niveau de la

33. Ou les mettre en guillemets pour marquer l'anachronisme ou la non-fixité du sens.

«critique» de la production contemporaine³⁴, mais a presque complètement disparu comme lieu de pratiques historiques. Il gît, enfoui sous les nombreuses strates de discours plus récents ou spécialisés donc toujours plus intéressants. Beaucoup d'auteurs et une grande majorité de textes sur l'histoire de l'art du passé produits pendant cette période sont tombés dans l'oubli, sauf s'ils ont été écrits par de «grands écrivains»³⁵. Les objets de l'histoire, «les oeuvres ou objets d'art», ont, de façon générale, résisté à l'«usure» du temps, mais il n'en va pas de même pour les discours qui actualisaient les artefacts du passé. Enfin, il faut dire que cette analyse quantitative reste heuristique. Elle n'est intéressante que, dans la mesure où elle nous permet de démarquer, par recoupement, les auteurs influents, les plus en vue³⁶ et de circonscrire les lieux institutionnels importants (journalisme, enseignement, conservation, etc.). Une fois ce travail complété, nous devons passer au niveau de l'analyse des articulations du champ de l'art. L'analyse empirique ne suffit plus, car bien qu'elle indique les institutions, les regroupements de personnes et de même que les agents individuels les plus importants, elle ne permet pas d'évaluer les relations diverses qu'ils entretiennent nécessairement entre eux.

La propopographie demeurerait l'un des modèles possibles que nous aurions pu utiliser pour établir le champ de l'histoire de l'art. L. Bergeron et G. Chaussinand-Nogaret la définissent de la manière suivante: «Il s'agit, à partir des personnalités, de «préparer la définition des types», de faire jaillir les traits communs et les différences --à partir du singulier, faire du «singulier pluriel»³⁷. De façon générale, cette méthode est utilisée pour reconstituer les profils biographiques d'une classe de gens mal définie où quelques figures précises ou plus connues servent --comme échantillon-- à établir les paramètres biographiques du groupe. Elle

34. Nous renvoyons à l'ouvrage, **La Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900**, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990.

35. Jean-Paul Bouillon, "Mise au point théorique et méthodologique, **Revue d'histoire littéraire de la France**, no 6, 1980, pp. 880-899.

36. Les plus cités et ceux dont les ouvrages sont donnés comme modèles ou comme réalisations exceptionnelles.

37. L. Bergeron, G. Chaussinand-Nogaret, **Grands notables du Premier Empire**, Paris, Éditions du CNRS, t. I, 1978. p. vi.

a d'abord beaucoup servi en histoire romaine et ensuite en histoire de France pour établir les profils grands employés de l'État: des personnel politique, administratif et militaire³⁸. Comme nos auteurs sont suffisamment connus et que notre intérêt pour les «vies historiques» n'est qu'heuristique, il sert à retrouver une certaine homogénéité dans les champs discursifs, l'orientation essentiellement biographique de cette méthode ne nous convenait pas vraiment. Par ailleurs, la sociologie offrait divers modèles qui permettait l'analyse des articulations complexes du domaine de l'art. Parmi ces derniers, trois d'entre eux semblaient plus pertinents pour investiguer la structuration du champ de l'écriture de l'histoire de l'art. Il s'agissait du «cluster» de Terry N. Clark³⁹, des «formations culturelles» de Raymond Williams⁴⁰ et des forces composant le champ artistique de Pierre Bourdieu⁴¹.

1. Le «cluster»⁴²

Dans son livre, *Prophets and Patrons: the French University and the Emergence of the Social Science*, Clark explique comment la sociologie de conception durkheimienne s'institutionnalise et devient hégémonique dans l'université française au début

38. J. Andreau, article "Prosopographie" in *Dictionnaire des sciences historiques*, sous la direction d'André Burguière, Paris, Presses universitaires de France, 1986, pp. 546-47.

39. T. N. Clark, *Prophets and Patrons: the French University and the Emergence of the Social Science*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1973, pp. 66-92. En traduction française, du même auteur et de Priscilla P. Clark, "Le patron et son cercle: clé de l'université française", *Revue française de sociologie*, Vol. XII, 1971, pp. 19-39.

40. Raymond Williams, *Culture*, London, Fontana Press, 1981 pp. 57-87.

41. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

42. Nous avons préféré le modèle de Terry N. Clark aux considérations de J. Glénisson ("L'historiographie française contemporaine", in *Vingt-cinq ans de recherche historique en France*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1965) parce que le modèle de l'historien américain est plus général et plus systématique, par conséquent, plus facile à appliquer que celui du Français. Jean Glénisson avait déjà relevé des caractéristiques de l'institution française dont certaines seront reprises plus systématiquement par Clark quelques années plus tard. Michel de Certeau écrit avec justesse (p. 71): "Dans son «Rapport général» de 1965 sur l'historiographie française, J. Glénisson évoquait quelques-unes des articulations discrètes entre un savoir et une place : l'encadrement des recherches par quelques docteurs parvenus aux postes supérieurs du professorat et qui "décident des carrières universitaires" (p. xxvi); la contrainte exercée par le tabou social de la thèse monumentale (p. xiv); le lien entre la faible influence de la théorie marxiste et le recrutement social du "personnel savant pourvu de chaires et de présidences" (p. xlii-xxlii); les effets d'une institution fortement hiérarchisée et centralisée sur l'évolution scientifique de l'histoire, [...].

du XXe siècle, à partir de 1914 plus précisément. Pour bien expliquer le processus, il développe la notion théorique de «cluster»⁴³ qu'il considère comme «un regroupement informel»⁴⁴. Cette notion constitue l'élément dynamique fondamental de la structuration universitaire française. Il le définit plus précisément comme: «an association of perhaps a dozen persons who shared a minimal core of beliefs about their work and who were prepared to collaborate to advance research and instruction in a given area. They also generally hope thereby to advance their careers»⁴⁵.

Le «cluster» se forme donc généralement autour d'un ou deux titulaires de chaires en Sorbonne et/ou de l'École Pratique des Hautes-Études, pendant que les autres membres appartiennent à des corps moins prestigieux --les universités de province, les lycées, etc.-- Bien que multiples, les signes les plus évidents d'intégration à un «cluster» demeure la revue. Et son principe de cohésion, l'influence plus ou moins décisive du «patron» sur la carrière des membres de statut moindre⁴⁶. Clark reconnaît que les «clusters that were large, socially cohesive, intellectually united, and which enjoyed a wide network of contacts were able to exercise far more influence in placing their members than clusters without these characteristics»⁴⁷. Ce système monopolistique se maintient grâce à la centralisation du pouvoir à Paris, la mobilité verticale demeurant la seule possible, à la rareté des postes importants et au cumul de fonctions prestigieuses par les mêmes personnes⁴⁸. Le système pourrait être détruit en développant les pôles contraires: décentralisation, augmentation des postes en province, mobilité horizontale et interdiction des cumuls.

43. Clark, *Op. cit.*, p. 67, note 3. L'auteur admet lui-même que le terme très neutre qu'il a choisi ne satisfait guère et propose les synonymes suivants: le clan, la clique, le cercle (circle), la cabale (cabal), l'empire, la famille, le régiment ou la milice (militia) pour expliquer la force, la cohésion du concept. Nous avons choisi de ne pas traduire.

44. *Ibid.*, p. 67: «an informal grouping».

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, pp. 67-8.

47. *Ibid.*, p. 68.

48. *Ibid.*

2. La «formation culturelle»⁴⁹

Le modèle sociologique que Raymond Williams développe dans **Culture**, est plus général que celui de Clark et aussi plus multiforme. Cela tient à la réalité sociologique analysée pendant que Clark se limite au fonctionnement interne de l'université française à la fin du XIXe siècle (comment un regroupement parvient-il à occuper une place hégémonique dans le système, place qui s'exprime par la création de chaires universitaires?). Williams privilégie le domaine de la littérature et expose tous les aspects généraux d'une sociologie à la fois diachronique et synchronique de la culture en analysant le champ littéraire. L'étude constitue un instrument de premier ordre en ce sens qu'elle se présente comme une sorte d'organigramme des aspects essentiels d'une sociologie culturelle, illustré par un grand nombre d'exemples tirés de l'histoire de la littérature ancienne et contemporaine (des tragédies grecques aux bardes gallois, de la littérature de la cour de Louis XIV au cercle de Bloomsbury). Il écrit :

A sociology of culture must concern itself with the institutions and formations of cultural production, for this is one of the most distinct of its fields. [...] But then a sociology of culture must also concern itself with the social relations of its specific means of production. [...] It must further concern itself with the ways in which, within social life, «culture» and «cultural production» are socially identified and distinguished.⁵⁰

A ces trois premières préoccupations plus strictement sociologiques, il adjoint l'analyse des formes artistiques spécifiques, «specific artistic forms», des processus de reproduction sociale et culturelle, «the processes of social and cultural reproduction», et, en dernier lieu, des problèmes généraux et particuliers de l'organisation culturelle, «general and specific problems of cultural organization». Sa conception de la sociologie de la culture lui permet, à la fois, d'utiliser à son avantage et de se démarquer des disciplines connexes comme la sociologie générale, les sciences politiques, «political theory» et l'économie et, enfin, d'introduire dans son nouveau champ d'investigation les acquis de disciplines comme l'histoire générale,

49. Williams, *op. cit.* Nous employons cette expression de préférence à la formation sociale simplement pour indiquer le domaine d'investigation de Williams, car le sociologue britannique lui préfère plus généralement les termes de formation sociale ou simplement de formation.

50. *Ibid.*, p. 30. Les mots soulignés sont en italique dans le texte.

l'histoire particulière des arts et la sémiologie. Il reste évident pour lui que la sociologie de la culture ne peut aucunement remplacer ces disciplines, mais elle peut en expliquer les pratiques en leur attribuant leur poids social. C'est en ce sens qu'il écrit: «[...] its emphasis on the social as well as the notational basis of sign-systems, then seen as general signifying systems, it puts specific sociological questions and adds, to what would otherwise be internal kinds of analysis, a deliberately extended social dimension»⁵¹. Enfin, Williams fournit aux chercheurs un certain nombre de concepts-outils dont le plus important demeure la «formation culturelle». Il la définit comme, «the variable relations in which «cultural producers» have been organized or organized themselves, their **formations**»⁵², par opposition à l'institution qui apparaît alors comme un ensemble complexe de formes, de structures, de normes et de valeurs, bref une organisation sociale multidimensionnelle revêtant un caractère plus général que la formation⁵³, auquel cette dernière peut s'intégrer ou pas.

Williams reconnaît, de manière générale, deux types de formations. Bien que multiforme et plus ou moins rigide, la première catégorie, intitulée: «forms of internal organization»⁵⁴, se moule sur le milieu de production lui-même, tout en s'intégrant plus ou moins harmonieusement à l'ordre social. Il cite en exemples les guildes, les académies, etc. La seconde catégorie est encore plus complexe puisqu'elle s'intéresse aux formations indépendantes telles qu'elles se sont développées aux XIXe et XXe siècles, appelées par l'importance grandissante des mouvements des avant-gardes artistiques et littéraires. La différence fondamentale entre les deux réside surtout dans la nature des relations externes que les formations sociales entretiennent avec le plus vaste milieu social: plutôt que de s'intégrer à ce dernier, elles peuvent s'y opposer («oppositional formations»), créer des voies parallèles («alternative formations») ou ne favoriser qu'un aspect bien déterminé («specializing formations») de la produc-

51. *Ibid.*, p. 31

52. *Ibid.*, p. 35. Les mots en caractères gras le sont aussi dans le texte.

53. *Ibid.*, pp. 33-57. Williams ne définit pas strictement l'institution, mais la dévoile à travers un certain nombre de paradigmes (le modèle du barde dans la société celtique, du mécène dans la société aristocratique et le modèle capitaliste moderne).

54. *Ibid.*, p. 57.

tion culturelle⁵⁵. En ce qui concerne la nature de leurs relations internes, les formations se complexifient et se multiplient mais elles ne changent pas substantiellement de la première catégorie. La «formation culturelle williamienne» demeure un outil précieux, car sa polyvalence nous permet de l'adapter à diverses structures dans le milieu de l'écriture de l'histoire de l'art, structures mouvantes et multiformes que la formalisation institutionnelle n'autorise pas toujours.

Si l'on compare le modèle de Williams et celui de Clark, le «cluster» apparaîtrait comme une espèce de formation culturelle bien définie, dont la structure interne d'organisation est caractéristique non seulement d'un principe d'émergence de nouvelles écoles de pensée, mais aussi de leur maintien et de leur sclérose, car il caractérise plus généralement encore le fonctionnement normal des institutions françaises --universités, écoles et musées -- fortement centralisées et hiérarchisées. Clark, sans développer plus avant cette hypothèse, considérait que l'importance de l'autorité paternelle dans le noyau familial pouvait être à la base d'un tel système⁵⁶. Cette remarque semble hâtive et sans rapport véritable entre les deux termes de la comparaison, et, à notre avis, il s'agirait plutôt d'un héritage du système social et politique dont les origines pourraient être retracées dans l'Ancien Régime. Sans toutefois remonter jusque-là, le sociologue aurait pu insister davantage sur la mainmise (centralisation et hiérarchisation) des régimes politiques --surtout celui de la Troisième République (1871-1945)-- par le biais du Ministère de l'Instruction publique sur toutes les institutions d'enseignement, y compris l'enseignement universitaire. Le «cluster» a donc une dimension historique fort importante que Clark n'exploite pas et qui mettrait en lumière les particularités toutes françaises de ce modèle.

55. *Ibid.*, p. 70.

56. T.N. Clark, *op. cit.*, p. 83. «the paternalism of the traditional French family».

3. Le «champ disciplinaire»⁵⁷

Le champ de savoir développé par Bourdieu est différent des deux modèles précédents en ce qu'il s'intéresse moins aux institutions, aux formations culturelles ou regroupements d'individus qu'aux rapports dialectiques entre ces derniers. Williams reste conscient des rapports entre les éléments du milieu, mais son analyse tente de définir le plus fidèlement possible les diverses organisations sociales. Bourdieu, au contraire, ne s'intéresse qu'à déterminer les lois qui régissent les champs de savoir. Il est évident qu'il ne peut négliger les structures internes des institutions, des formations diverses et des agents, mais il ne les isole pas et il les voit en constante interaction et en continuelle mutation. De là, d'ailleurs, la difficulté de ses écrits, puisqu'il tente de saisir et de théoriser cette incessante mobilité. L'approche plus descriptive de Williams produit, à première vue, un effet plus «organique» pendant que le modèle de Bourdieu semble plus dynamique.

Le concept fondamental de Bourdieu reste le «champ disciplinaire» qu'il considère comme un «champ de forces», qui, pour reprendre les termes mêmes de sa définition, «agit sur tous ceux qui y entrent, et de manière différente selon la position qu'ils y occupent, en même temps qu'il est un champ de luttes de concurrence qui tendent à le conserver ou à le transformer»⁵⁸. D'autre part, les éléments du champ disciplinaire ne peuvent être compris que par référence à un champ de pouvoir, à l'intérieur duquel il occupe lui-même une position dominée. Le champ de pouvoir se définit de la manière suivante:

l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes⁵⁹ dans les différents champs (économique ou culturel) notamment. Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui, [...] ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui

57. Bourdieu, *op. cit.*, p. 4, note 3. Il n'utilise pas cette expression, mais comme il le dit lui-même: "On peut tout au long de ce texte, remplacer écrivain par artiste, philosophe, intellectuel, savant, etc. et littéraire par artistique, philosophique, intellectuel, scientifique, etc. [...] Cela ne signifie pas que l'on ignore les différences entre les champs."

58. *Ibid.*, p. 5.

détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes.⁵⁹

Pour Bourdieu, la sociologie de la culture ou, comme il le préfère lui-même, la «science des œuvres culturelles» exige une triple analyse et chacune d'elles demeure intrinsèquement liée aux deux autres. Il faut d'abord situer le champ disciplinaire à l'intérieur du champ du pouvoir, avec lequel il est dans le rapport du plus petit («microcosme») au plus grand («macrocosme»). En second lieu, il faut analyser la structure interne du champ, c'est-à-dire expliquer les rapports («lois de fonctionnement et de transformation») entre les différentes positions que peuvent occuper des groupes ou des individus en lutte pour le pouvoir artistique; enfin, il faut analyser les «habitus», c'est-à-dire les «systèmes de dispositions»⁶⁰ des tenants des diverses positions.

Comme nous pouvons le voir, les différences entre le modèle de Bourdieu et celui de Williams semblent d'ordre méthodologique, plutôt que d'ordre idéologique ou épistémologique. Le premier organise son étude autour de la notion marxiste fondamentale de lutte des classes qu'il déplace et raffine dans d'autres champs, le second insiste sur la complexité de l'organigramme. Cette différence d'éclairage tient peut-être au fait que Bourdieu, oeuvrant dans un milieu académique plus «traditionnel» qui prend épistémologiquement pour acquis la fonction charismatique du couple, art et artiste, propose un modèle tout-à-fait différent où le «producteur de biens symboliques» est soumis aux lois objectives du champ dans lequel il oeuvre. Williams, au contraire, issu de la culture anglo-saxonne, et d'une formation sociale plus décentralisée par rapport à celle de Bourdieu, tente d'élargir aux œuvres aristocratiques --aux beaux-arts-- un modèle marxiste qui a déjà fait ses preuves dans d'autres domaines culturels.

En ce qui concerne notre recherche, dans les deux prochains chapitres, nous analyserons les diverses «formations culturelles», du champ historique de l'histoire de l'art, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, dans le sens où ce dernier émerge non pas à partir d'une étude objective des structures institutionnelles et autres, mais d'une série d'écrits, témoins et traces de l'existence d'un tel champ. Il est certain que les écrits constituant l'objet

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*, pp. 5-6

de notre recherche ne peuvent légitimement exister en dehors de paramètres sociaux qui leur donnent naissance et en autorisent la circulation. Les textes sur l'«histoire de l'art», même s'ils semblent parler de tout autre chose, demeurent, pour employer les termes de Bourdieu, des témoins privilégiés des luttes de concurrence pour la légitimité artistique ou scientifique des champs, tout en développant leur propre légitimité textuelle. Hypothétiquement, nous pouvons affirmer qu'il pourrait y avoir autant de pratiques discursives ou de variations spécifiques qu'il y aurait de formations culturelles. Devant le nombre et la complexité des objets d'étude possibles en histoire de l'art, il nous semble qu'il existe un rapport direct entre les corpus de textes et les diverses formations, lesquelles privilégient certaines méthodes d'investigation⁶¹. C'est pourquoi nous nous sommes laissée guider par les indices des catégories de textes, afin de tenter de retrouver derrière les énoncés des textes, les traces des institutions et des formations culturelles.

Dans les deux derniers chapitres, nous limiterons notre analyse à deux catégories spécifiques de textes, la biographie et la description picturale en insistant sur deux de ses aspects particuliers: les modèles théoriques qu'elles utilisent et comment elles se structurent à l'intérieur des énoncés discursifs. Daniel Madelénat, Ernst Kris et Otto Kurz nous serviront de guides et de modèles théoriques pour la biographie. Quant à la description, les modèles d'analyse concernant ce genre étant plus nombreux --plus à la mode--, bien que s'adressant plutôt à des énonciations artistiques et historiographiques contemporaines, nous reviendrons au modèle de la rhétorique ancienne qui entretient, comme nous le verrons, des rapports particuliers avec les «oeuvres d'art». Parmi toutes les formations discursives étudiées, nous avons analysé plus spécifiquement la **Gazette des Beaux-Arts** qui regroupe les figures dominantes de Charles Blanc et de quelque-uns de ses contemporains, Paul Mantz, Edmond de Goncourt et Philippe de Chennevières-Pointel. Quelques passages choisis dans leurs ouvrages biographiques et descriptifs nous serviront naturellement d'objets d'étude pour nos troisième et quatrième chapitres.

61. Approche institutionnelle, approche esthétique, approche biographique, etc.

PREMIERE PARTIE

**LE CHAMP DISCURSIF DE L'ART EN FRANCE
PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIECLE**

CHAPITRE I

LE CHAMP DES «ARTS DU DESSIN» DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIECLE

«L'oubli rend difficilement ce qui lui a été une fois abandonné.»

Charles Blanc

«Tout ceci peut paraître chaotique, à juste titre du reste, mais se frayer un chemin au travers du chaos fait partie du plaisir d'écrire l'histoire.»

Theodore Zeldin

Nous ne pouvons rappeler les grands axes fondateurs de l'«histoire de l'art» en nous contentant uniquement de rétablir par ordre chronologique les événements significatifs, ceux qui établissent une origine comme, par exemple, la création de postes dans les institutions, l'établissement d'une chaire en histoire de l'art à l'École impériale des Beaux-Arts, pour Viollet-le-Duc, en 1863; celle d'archéologie antique occupée par Georges Perrot, à la Sorbonne, en 1876; ou encore celle d'histoire de l'art et d'esthétique, créée expressément pour Charles Blanc, au Collège de France, en 1878, qui y enseigna l'histoire de l'art italien ¹ et, enfin, la création de l'École du Louvre en 1882. Ces institutions viennent réifier des domaines

1. Charles Blanc, *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, [révisée et publiée par Maurice Faucon], Paris, Firmin-Didot, 1889, 2 t.

de savoir dont l'existence leur sont bien antérieures et dont l'institutionnalisation n'est que l'étape finale. Louis de Ronchaud, dans une lettre, datée du 5 mai 1882 et adressée au directeur des Musées nationaux, écrivait, à propos de la création d'une école au Louvre :

Depuis longtemps déjà, des conservateurs du Louvre ont donné l'enseignement à des personnes qui l'avaient demandé.

Ce qui commence n'est que l'extension d'une coutume déjà établie; c'est un pas de plus vers la réalisation de cette école dont j'ai l'honneur de vous soumettre le projet accompagné d'un rapport et dont l'établissement en principe a été l'objet d'un décret de M. le Président de la République.²

1. Les paramètres du champ artistique³

2. Archives nationales de France, F21 4483, document libre.

3. Il faut ici faire une importante distinction entre la production parisienne et celle qui vient de la province. Pour ne pas surcharger notre travail d'élimination très lourd, nous avons dû, d'emblée, mais avec regret, exclure toutes les pratiques d'écriture provinciales de l'histoire de l'art, sauf celles qui, pour une raison ou pour une autre, rejoignent et complètent la production parisienne. Nous pensons ici particulièrement à l'impact général du travail épigraphique d'Auguste Allmer (1815-1899) et à la production de Charles Bayet (1849-1918) sur les Antiquités romaines chrétiennes. La province constitue un "terreau" dans lequel puisera abondamment la capitale et elle pourra réapparaître souvent dans quelques-unes de nos sous-divisions, l'art et l'archéologie chrétiennes et l'archéologie médiévale qui n'existeraient pas sans son apport. Nous savons qu'il reste toujours hasardeux de couper Paris de la province ou vice-versa: les deux, malgré des oppositions et des antagonismes très évidents, vivent en symbiose. Ce thème sera fréquemment repris par Philippe de Chennevières-Pointel, originaire de Falaise en Normandie, qui ne pouvait concevoir de réelle coupure entre les deux. Voir ses **Notes de voyage sur l'état actuel des arts en province**, Paris, Thunot, 1853 et son **Discours à la Société des antiquaires de Normandie**, Caen, Leblanc-Hardel, 1875.

Nous ne pouvons qu'être séduits par la quantité et la qualité des érudits provinciaux. La banque de données recense plus de 250 personnalités. Outre l'impact intellectuel important des institutions universitaires de province (Lyon, Bordeaux, Montpellier et Nancy) et des musées (Lyon, Lille et Marseille), il faut relever la passion, le sérieux et le dévouement de tous ces "érudits", recrutés chez les nobles et les notables (curé, médecin, notaire, archiviste départemental, professeur de collège catholique et de lycée laïque) et oeuvrant souvent, hors des structures officielles des institutions d'État. Ils sont responsables de la vitalité scientifique des très nombreuses sociétés savantes municipales, départementales et régionales, de la formation des petits musées artistiques et archéologiques, des bibliothèques, et des cercles de tous genres. Les six volumes (+ ou - 850 pages chacun et des quelques 132, 235 articles recensés) de la **Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France entre 1888-1918** [New York, Burt Franklin Reprints, 1972] de Robert de Lasteyrie et d'Eugène Lefèvre-Pontalis nous donnent une excellente idée de l'ampleur de leurs travaux, mais cette compilation demeure d'un accès difficile sur la production des écrits spécifiquement artistiques. Nous avons décidé de ne pas en tenir compte dans notre travail et de nous limiter au milieu parisien.

Il semble que la seconde moitié du siècle voit la réification institutionnelle d'un développement lent, irrégulier, multiforme qui avait pris place lors de la première moitié. En fait, la discipline moderne se forge lentement à partir des nouvelles données émergeant au moment de l'instauration du régime révolutionnaire⁴, lesquelles lui donnent ses traits définitifs dans la seconde moitié du siècle. D'une part, la société post-révolutionnaire commence à accorder une plus grande importance à son passé «national»⁵ et développe, face à la production artistique médiévale française, une attention qui relève autant de la découverte du passé pour lui-même (sens historique) que de l'admiration pour ces grandes productions (sens esthétique), les deux agissant simultanément l'une sur l'autre. La dimension historique qui apparaît ici rejaillira progressivement sur les périodes archéologiques --en commençant par l'Antiquité gréco-romaine-- et finira par inclure toutes les civilisations antiques.

D'autre part, la «discipline», sous l'impact du développement «historique» des musées et surtout du goût très prononcé de collectionner qui s'empare d'une grande partie de la classe bourgeoise, de la plus riche qui collectionne des oeuvres de maîtres anciens, de petits maîtres et d'artistes contemporains, à la plus humble qui se satisfait de gravure ancienne et moderne, de reproductions, copies et objets d'art de toutes sortes, donc l'histoire de l'art se détache progressivement de son rôle essentiellement critique à l'intérieur du milieu de la production artistique et se constitue en discipline autonome et indépendante. La position centrale dont jouissait l'art du passé se retrouve, en outre, amenuisée par la polarisation paradoxale et de plus en plus rapide du champ artistique contemporain qui favorise

4. **Instruction de l'Assemblée nationale du 5 juillet 1791 sur la manière de faire les états et notices de monuments et La Convention et les lois concernant la propriété et la protection des biens artistiques et patrimoniaux de 1795.** Voir Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 19-207: "La longue agonie du système monarchique des arts (1789-1880)".

5. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1985, p. 103: "The dissenting Salon writers of the 1750s will make just such an argument [the mass is transformed into a public]. More than that, they will begin equating the crowd in the Salon with the voice of the French "nation," the true and abiding body politic traduced by a corrupt and despotic government."

l'apparition et l'affrontement des avant-gardes et du système en place⁶. En ce sens, la «nouvelle» discipline suit une courbe parallèle aux développements de l'avant-garde. Comme cette dernière, elle développe sa propre spécificité disciplinaire: il ne s'agit plus de la célébration des oeuvres et des artistes⁷, mais surtout de la découverte, de l'organisation (historique/stylistique) et de la conservation des icônes⁸, bref, de la considération des oeuvres du passé comme expression esthétique significative, de valeur universelle certes, mais selon des critères spécifiques à un moment et à une culture donnés. Les travaux d'un Léon de Laborde⁹ et d'un Jules Renouvier, par exemple, s'orientent dans ce sens. Anatole de Montaiglon décrit les **Types et manières des maîtres-graveurs (1853-1856)** de Renouvier en ces termes: «[C'est le] tableau critique des origines et des phases de la gravure en Italie, en France, en Allemagne et dans les Flandres, depuis les premiers essais jusqu'au milieu du XVII^e siècle, c'est-à-dire le triomphe du métier sur l'art»¹⁰.

De plus, les ouvrages sur l'art d'Hippolyte Taine fourniront les éléments d'une méthode historiographique nouvelle, à savoir une analyse à partir des déterminations géographique «un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres»¹¹, puis des particularités physiques et psychologique: «Partout et forcément le climat, le tempérament physique et la structure morale se tiennent comme les trois anneaux successifs d'une chaîne; [...]»¹². Et enfin des conditions historiques particulières: «En tout temps et en tout pays, ce qui suscite les oeuvres d'art, c'est un certain état complexe et mixte qui se rencontre dans l'âme lorsqu'elle

6. Pierre Bourdieu, **Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992.

7. Pierre Bourdieu, "Le Marché des biens symboliques" *in* **Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992, pp. 201-245.

8. Jean-Claude Bonnet, "Naissance du Panthéon", *Poétique* 33, Paris, Seuil, février 1978, pp. 46-66.

9. Léon de Laborde, **Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le X^e siècle et plus particulièrement le Pays-Bas et le Duché de Bourgogne**, Paris, Plon, 1849-1852, 3 t.

10. Anatole de Montaiglon, "Jules Renouvier", *GBA*, vol. 2, no 20, octobre 1860, p. 106.

11. Hippolyte Taine, **Voyage en Italie** [1865], Paris, Éditions Complexe, 1990, t. 3, p. 90. Ces idées sont déjà en germe chez Winckelmann et Stendhal.

12. *Ibid.*, p. 93.

est située entre deux époques et partagée entre deux ordres de sentiments [...]»¹³. Taine ouvre ainsi la voie à une analyse et une conception des oeuvres, hors des normes esthétiques établies par l'Académie.

Ce qui liera désormais l'«histoire» des oeuvres du passé aux oeuvres contemporaines ne sera plus un rapport normatif dicté par la tradition artistique dominante: la supériorité grecque dans l'architecture et la sculpture, la grandeur italienne et française dans la peinture historique et la supériorité hollandaise dans la peinture anecdotique, mais plutôt un choix libre et même arbitraire de la part des artistes. Ils établiront eux-mêmes les critères qu'exigent leur propres recherches picturales comme, par exemple, les rapports entre Courbet et Franz Hals et Rembrandt, entre Manet et Vélasquez. Les artistes du passé n'étant plus à imiter, leurs préoccupations artistiques et picturales et celles des modernes peuvent se rejoindre à travers une communauté d'intérêts qui transparaît par le recours aux citations (motifs, techniques, etc.). Si la continuité qui liait les oeuvres du présent et celles du passé ne se brise pas complètement, elle devient beaucoup moins rigide et change de niveau.

Par ailleurs, la fonction de la critique se transforme: elle abandonne, elle aussi, l'évaluation de la production artistique selon des critères «universels» et existants dans les productions exemplaires anciennes, pour prélever dans l'oeuvre les nouveaux critères de l'art «moderne». Dorénavant, les productions artistiques ne sont plus comparées aux grands paradigmes du passé, mais elles doivent être, selon Anne Cauquelin, décryptées et théorisées¹⁴. Cette dernière ajoute et définit avec exactitude le rôle de la critique moderne:

Indépendante elle aussi, la critique d'art affirme son autonomie, devient un genre à part entière. Elle s'achemine vers l'exploitation de critères internes à la picturalité [...], et quitte le domaine des évaluations normatives concernant format, sujets, adéquation des figures au thème, en somme le traitement iconographique qui étaient jusque-là la substance de la critique officielle.¹⁵

13. *Ibid.*, p. 96.

14. Anne Cauquelin, *L'Art contemporain*, Paris, P.U.F., collection "Que sais-je", 1992, p. 28.

15. *Ibid.*

Dans la critique académique, le «critique d'art» était à la fois l'évaluateur des oeuvres contemporaines (l'établissement et la mesure des normes) et le gardien des valeurs artistiques pérennes (l'histoire) qui constituait le fondement des critères sur lesquels l'évaluation actuelle pouvait se faire. Il n'existait pas d'histoire de l'art proprement dite, mais une «esthétique de l'art» où chacun des artistes personnifiait un critère artistique exemplaire qui continuait plus ou moins une échelle fluctuante et élargie des normes à la manière de «la balance des peintres» de Roger de Piles¹⁶. Vers la fin de la première moitié du XIXe siècle, nous retrouvons une idée similaire dans l'oeuvre, **Du vrai, du beau et du Bien**, de Victor Cousin qui écrit «que chacune des écoles [d'art] représente d'une certaine manière, quelque aspect du Beau»¹⁷. Ce dernier ne fait que généraliser à une collectivité ce qui était déjà en place depuis longtemps. Le travail effectué par Charles Blanc dans la première grande «histoire de l'art», **l'Histoire des peintres de toutes les Écoles (1852-1876)**¹⁸ illustre bien ce propos. A travers le cursus biographique de chacun des artistes, il s'agit de retrouver ce qui, effectivement, distingue les écoles picturales et les artistes les uns des autres. On peut comprendre de cette manière la reproduction gravée hors texte d'Henriquel Dupont, dans le dernier volume de **l'École française** de Blanc, représentant l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris peinte par Delaroche en 1841. La peinture en irise met en scène les figures dominantes de la tradition esthétique¹⁹ et demeure, à notre avis, symptomatique de l'importance accordée à la valeur normative exemplaire de la figure d'artiste. Amputée de cette fonction dans le nouveau système qui s'installe vers le milieu du siècle, l'esthétique de l'art n'a plus le même sens et doit impérieusement se redéfinir ou plutôt se reconvertir. Pendant que se produit graduellement mais progressivement la mise à l'écart de la tradition esthétique classique, plus ou

16. Roger de Piles, **Cours de peinture par principes [1700-1706]**, Paris, Gallimard, collection Tel, 1989, pp. 236-241.

17. Cité par Patricia Mainardi, **Art and Politics of the Second Empire, The Universal Exposition of 1855 and 1867**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1989, p. 69.

18. Les biographies sont d'abord parues en fascicules au début des années cinquante et ont été progressivement reliées par écoles, à partir de 1861.

19. Voir l'analyse de la gravure d'Henriquel-Dupont dans le chapitre III, pp. 253-261.

moins accomplie, la figure nouvelle de l'«historien» émerge, non plus comme le gardien des valeurs du passé, mais comme l'initiateur de nouvelles problématiques sur des objets déjà culturellement codés et sur de nouveaux, les artefacts innombrables retrouvés par les collectionneurs et les archéologues, et d'une réévaluation, d'une «rédemption historique» de ces productions. La direction à prendre est déjà toute tracée quand la fonction critique normative s'avère obsolète.

a. Continuités et ruptures (l'histoire)

Comme le temps de la discipline n'est pas celui de l'événement, mais du plus long processus --«le récitatif de la conjoncture»²⁰-- qui conduit à l'institutionnalisation, il s'avère vain de le subdiviser en étapes qui correspondraient des changements de régime politique ou même, suivant la même structure événementielle, c'est la réduire strictement à des événements internes comme ceux que nous avons énumérés au début de cette section. Il faut, au contraire, le voir advenir dans l'interaction des divers champs de savoir qui animent à la fois le champ de «l'histoire de l'art» et celui de l'histoire pendant cette période. Pour comprendre cette double action, il faut donc, dans ce domaine aussi, mesurer les effets à moyen terme (première moitié du siècle) et à plus long terme (seconde moitié du siècle) de la Révolution française. Pour un très grand nombre d'historiens français actuels, la Révolution devient un événement incontournable, source mythique de toutes les ruptures et de tous les commencements²¹. Pour ces derniers, la Révolution marquait non seulement une coupure

20. Pour Fernand Braudel, l'histoire du XXe siècle a définitivement rompu avec l'unicité du temps historique qui correspondait à celui, très court de l'événement. Pour lui, le temps historique est, au contraire, triple: le temps court de l'événement politique, celui plus long de la conjoncture économique et sociale et enfin le temps long de la structure ou des cadres mentaux. Voir "La longue durée", *Annales E.S.C.*, no 4, octobre-décembre 1958, Débats et Combats, pp. 725-753.

21. Cela semble d'autant plus patent que la France célébrait, en grandes pompes, le 200e anniversaire de cette dernière, en 1989. L'importance de l'événement autorisait à la fois une pléthore de travaux d'érudition et une réévaluation historique de l'importance de cet événement fondateur. Parmi tous ces ouvrages, ne mentionnons que la publication sous la direction de Pierre Nora des *Lieux de mémoire* dont le premier volume est entièrement consacré à la Révolution française.

politique, sociale et culturelle dont les ondes-chocs se répercutent à travers l'instabilité des régimes politiques (le Consulat, l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, la Seconde République, le Second Empire et la Troisième République), des conflits sociaux majeurs (les Révolutions de 1830, de 1848 et la Commune) et de l'agitation de la vie culturelle (la prolifération des mouvements artistiques et littéraires antagonistes et la transformation des conditions économiques et sociales du milieu de l'art), mais dont les effets se manifestent jusqu'aux ruptures épistémologiques qui bouleversent même les habitus des acteurs de la période et, dans le domaine strict qui nous intéresse, remet en cause le bien-fondé ou du moins requestionne l'utilité sociale des images artistiques ²².

Nous ne nions nullement la légitimité d'une telle conception de l'histoire française, dans un contexte idéologique républicain. Pourtant nous sommes plus encline, dans la foulée d'un ouvrage remarquable, intitulé: **Gens de métier et révolutions, le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848**, de l'historien américain, William H. Sewell, de la concevoir non point comme une rupture brutale et définitive, mais comme un moment-clé qui reconduit différemment les habitus antérieurs. Sewell reste davantage intéressé par «les continuités qui ont existé entre l'Ancien Régime et le XIXe siècle»²³. Frappé par l'usage d'un langage corporatiste pré-révolutionnaire par les défenseurs du socialisme ouvrier de 1848, il analyse comment les idéaux libertaires et égalitaires de la Révolution française ont reconduit en les transformant les traditions des artisans et des gens de métiers au début du XIXe siècle. Il souligne par le fait même un développement typiquement français de la Révolution Industrielle

22. En effet, depuis la Révolution française, et dans un contexte qui change constamment, on retrouve en filigrane l'idée de la nécessité de revaloriser les oeuvres artistiques. Dans le contexte religieux et aristocratique qui prévalait à l'époque --pendant La Terreur--, elles étaient considérées comme des "trophées de la superstition" et pouvaient être, comme telles, détruites. L'un des grands mérites de l'abbé Grégoire, et sanctionné par la Convention de 1793 aura donc été de transformer ces icônes en témoignages d'émancipation de l'esprit humain à transmettre aux générations futures. Voir Pierre Marot, "L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire", *Revue de l'art*, no 49, 1980, pp. 35-39.

23. William H. Sewell, **Gens de métier et révolutions, Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848**, Paris, Aubier, collection Historique, 1983, p. 11. Le mot souligné est en italique dans le texte.

aux prises avec un «vécu» des artisans et des «patrons», culturellement et politiquement très identifié, et une idéologie issue des Lumières, lesquels restent difficiles à concilier. Pour Sewell, le modèle anglais de la Révolution industrielle qu'on considère souvent comme un modèle «universel», déplaçable dans les tous les pays européens, ne correspondrait en fait qu'à la réalité anglaise. La France, à partir de sa réalité artisanale et industrielle particulière fait sa propre révolution qui ne peut en aucun cas être comparée à celle de l'Angleterre²⁴. Nous aurons l'occasion de voir ultérieurement, comment, dans le domaine culturel, la plupart des pratiques de l'Ancien Régime ont été reconduites par l'Empire et/ou la Restauration jusque tard dans la seconde moitié du XIXe siècle, et qu'elles se sont progressivement transformées à partir de modèles dont les structures initiales remontent souvent au XVIIIe siècle.

Plus près de nos préoccupations, il faut relire le livre de Thomas E. Crow, **Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris**, à la lumière de l'intérêt que portent les «historiens d'art» du XIXe siècle pour l'art du XVIIIe siècle, pour voir surgir toutes une série de correspondances historiques. En effet, il n'y a pas seulement le goût pour les oeuvres baroque qui s'y révèle, mais aussi les embryons de pratiques discursives et sociales importantes que les écrivains du XIXe siècle s'approprièrent et reconduiront: par exemple, l'établissement de l'événement bisannuel que représentent les Salons, l'apparition d'une littérature artistique en pleine expansion: les livrets des Salons et les notices biographiques d'amateurs et de collectionneurs comme d'Argens, Mariette et d'Argenville. La formation de cercles culturels éclairés autour de collectionneurs comme Crozat regroupant les divers intervenants du milieu non officiel --académique-- de l'art dans la première moitié du XVIIIe siècle. Crow écrit:

Not only artists [Charles de la Fosse, Charles et Antoine Coypel] --Nicolas Vleughels, future Director of the Rome Academy, and Watteau were also initiates-- but an entire generation of critics and historians of art was also nurtured there. Along with Mariette, Jean de Jullienne, the entrepreneurial patron and promotor of Watteau, was a regular visitor. The abbé Du Bos, whose **Critical Reflections on Poetry and Painting** was a dominant aesthetic text of the first

24. *Ibid.*, pp. 199-223.

half the century, figured in the Crozat entourage. The comte de Caylus and Louis Petit de Bachaumont, among the commanding personalities in the revival of serious artistic discourse around mid-century, cut their teeth as connoisseurs among Crozat's pictures and protégés.²⁵

L'«histoire de l'art» comme d'autres champs culturels connexes reste profondément affectée par tous ces changements et se voit aux prises, elle aussi, dans des idéologies les plus contradictoires: entre une projection parfois utopiste dans l'avenir²⁶ et des appropriations contradictoires du passé, entre le besoin pressant d'établir une continuité avec ce dernier et l'irrépressible désir de rupture lesquels se départagent souvent difficilement. Dans le «champ historiographique» qui nous intéresse, cette oscillation se manifeste, par exemple, entre une tradition esthétique très lourde et très présente, fondée sur l'importance de la métaphysique et de l'existence d'un beau universel et une vision «sublunaire», érigée sur une conception de plus en plus empirique de la réalité et d'une vision événementielle de l'histoire. Par ailleurs, les saisies révolutionnaires et les guerres napoléoniennes vont remettre en circulation un nombre effarant de productions culturelles que la tradition académique n'avait pas reconduites²⁷ et dont on sent la présence et le poids fort avant dans le siècle. Cela a pour effet de déstabiliser les paradigmes de la «Norme esthétique» et de proposer quantité d'artefacts répondant à d'autres critères et proposant d'autres normes.

Cette prolifération d'objets posera, de façon aiguë, le problème des spoliations, du vandalisme révolutionnaire et des destructions ultérieures dues à l'ignorance des nouveaux entrepreneurs. A ce sujet, le texte initial demeure celui du père Grégoire qui plaide, en 1793, devant le Comité de l'Instruction publique, en faveur de la conservation des monuments anciens alléguant pour la première fois leur caractère patrimonial voire national²⁸. Il sera suivi

25. Crow, *op. cit.*, p. 40.

26. Les nouvelles sociétés concoctées par des visionnaires comme Fourier, les Saint-Simoniens et plus tard Proudhon, par exemple. Voir Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises, 1848-1945*, Paris, Seuil, Coll. Points, t. 4: "Colère et politique" (1981), pp. 83-123.

27. Marot, *Op. cit.*, p. 36; George McKee, "The Publication of Bonaparte's Louvre: Illustrated Presentations before 1814", *GBA*, vol. 126, no 11, novembre 1984, pp. 165-173; Francis Haskell, *La Norme et le caprice, Redécouvertes en art, Aspect du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, [1976], Paris, Flammarion, 1986.

28. Marot, *ibid.*, pp. 35-39.

d'assez loin par le très célèbre texte de Montalembert sur le vandalisme des nouveaux capitalistes en 1833²⁹. Vandalisme plus ou moins malicieux si l'on considère qu'un grand nombre de ces bâtiments étaient abandonnés depuis longtemps et dans un état de délabrement épouvantable³⁰. Firmin Didot écrit à propos de Mérimée: «Il visita en cette qualité [d'inspecteur général] le midi de la France, l'ouest, l'Auvergne, la Corse, et sauva un certain nombre de monuments du moyen âge en les signalant à l'attention du gouvernement»³¹. Sur un autre plan, la fondation du Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir en 1795-1816 reste une conséquence directe de l'esprit qui a promu les mesures de la Convention³² et dont l'oeuvre se continuera, de multiples façons, à travers tout le XIXe siècle. Qu'on pense à la création de nouveaux musées comme le laisse entendre Louis Courajod, dans l'«Avertissement» de son ouvrage, **Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français**. Il écrit: «Le Musée de la sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance, au Louvre, n'est et ne peut être autre chose qu'une conséquence de l'existence préalable du Musée des Monuments français si malheureusement disparu en 1816»³³. Ou encore à la fondation de la Commission des Monuments nationaux sous l'influence de Guizot en 1831. Dans un autre ordre d'idées, bien similaire apparaît l'ambition de Philippe de Chennevières-Pointel lorsqu'il rêve, dès 1850, à une réorganisation des musées nationaux et des provinciaux dans le cadre d'un grand inventaire général de tous les objets d'art formant le patrimoine français. Rêve qui se réduit, dès 1856, à la publication d'un **Inventaire général des richesses**

29. Le courroux de Montalembert est déclenché par la destruction de l'abbatiale de Cluny dont les pierres servent à la construction d'une usine par un entrepreneur local avec l'assentiment des conseillers municipaux. L'événement eut lieu vers 1831.

30. Les nombreux rapports au ministre de l'Intérieur par Mérimée, inspecteur général de la Commission des Monuments historiques, en particulier ceux de 1840, 1843, 1846 et 1850.

31. Firmin-Didot, article «Prosper Mérimée» in **Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours**, sous la direction du Dr. Hoeffer, Paris, Firmin-Didot, 1854-1877, t. 35, p. 67.

32. Philippe Chapu, «Le musée national des Monuments Français», **Revue de l'art**, no 49, 1980, p. 40.

33. Louis Courajod, **Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français**, Paris, Champion, 1887, t. 3, p. 3.

artistiques de la France, subventionné par l'État³⁴, projet qui se réalisera partiellement vers 1875³⁵.

Les spécialistes contemporains de la Révolution française comme Mona Ozouf et Albert Soboul ont récemment soutenu que la période révolutionnaire s'est finalement très peu livrée au vandalisme, qu'il y eût plus d'éparpillement, plus de désordre que de véritables destructions³⁶. La Révolution aura surtout mis en circulation des masses de documents et d'artefacts appartenant à des intérêts privés (L'Eglise et l'aristocratie). La fondation du Museum du Louvre n'est ni plus ni moins qu'un exemple parmi tant d'autres, de l'appropriation par les citoyens des collections royales. L'ouverture au public, à partir de 1793 ou 1795, est le signe de son droit inaliénable à cette propriété. Toutefois, les historiens et archéologues du XIXe siècle ne partagent nullement cet avis et les textes font souvent mention des horreurs destructrices d'un peuple laissé à lui-même³⁷. Cette topique rhétorique d'une possible exagération des effets doit être tenue pour suspecte et rend davantage compte des phantasmes de bourgeois «civilisés» confrontés aux «désordres» du vulgaire³⁸. De tels

34. Projet qui offre de grande ressemblance avec celui de Guizot de reconstituer les archives historiques de la France.

35. Archives nationales de France, F21 491, chemise I: Inventaire général des richesses d'art de la France, rapports, circulaires, épreuves de monographies concernant la conservation des monuments historiques.

36. Albert Soboul, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1989, articles: "Biens nationaux", pp. 473-481 et "Vandalisme révolutionnaire", pp. 1070-77. François Furet et Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, articles: "Bien national", pp. 119-21 et "Vandalisme", pp. 903-913.

37. Ce point de vue va à l'encontre des affirmations de l'abbé Grégoire et du tableau sur les dommages de la Révolution que Boutaric faisait paraître dans *Revue des questions historiques* sous le titre "Le vandalisme révolutionnaire. Les Archives pendant l'époque révolutionnaire", peu de temps après la polémique de Léon de Laborde et de Bordier. Et surtout de l'ouvrage plus récent de Louis Réau, *Les monuments détruits de l'art français: histoire du vandalisme*, Paris, Hachette, 1959, 2 t. Voir à ce sujet: Pierre Marot, *op. cit.* p. 35 et la note 9, p. 39. En 1902, Camille Enlart reprenait la même idée dans la "Préface" de son *Manuel d'Archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, Picard et Fils, p. viii.

38. La peur des classes populaires a été très bien analysé par Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth century* [1958], Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1973. Il faut relever en particulier l'analyse de l'opinion bourgeoise, pp. 359-394.

préjugés sont courants à l'époque au moment où la société française s'engage dans un processus de «démocratisation» politique --consacrée sous la Seconde République par le suffrage universel-- et sociale, par la scolarisation, l'information, les charges militaires et fiscales, l'organisation politique des masses qui prendra place au cours de la seconde moitié du siècle³⁹.

Il n'est pas question ici de rouvrir le débat sur l'ampleur des destructions perpétrées pendant la Révolution et sur la confrontation idéologique qui justifie un positionnement plutôt qu'un autre. L'intérêt de cette question pour nous réside dans le mouvement de fond esthétique, intellectuel qu'il provoque et il a l'avantage de légitimer, à plusieurs niveaux, le désir de conservation des traces anciennes dont la volonté de classement n'est qu'une étape. Elle se manifeste, entre autres, dans l'inventaire des monuments médiévaux de province d'Arcisse de Caumont⁴⁰, les formulaires de classification produits par la Commission des Monuments historiques sous la direction de Mérimée, à partir de 1836; la rédaction des catalogues des départements du Louvre, en particulier, ceux de Villot⁴¹; le projet d'inventaire des musées de province⁴² où Chennevières-Pointel reconduit les modes de classification du musée central. Il écrit:

39. René Rémond, *Introduction à l'histoire de notre temps*, Paris, Seuil, 1974, t. 2. "Le XIXe siècle, 1815-1914", pp. 51-99.

40. Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales*, professé à Caen en 1830 et publié entre 1831-1843, chez Hardel, à Caen, en 6 t. avec Atlas. M. Prévost dans le *Dictionnaire de biographie française*, article "Caumont, Arcisse de", t. 7, col., 1460, écrit: "[Il valut] à l'auteur la médaille d'or au concours des antiquités nationale et le titre de correspondant de l'Institut. Il se montre dans cet ouvrage plus archéologue qu'artiste et se fait remarquer par sa recherche des classifications et sa faculté de comparaison." et *Statistique monumentale du Calvados*, Caen, Derache, 1846-1867, 5 t. [Reprint, Mayenne, Floch, 1978]. Prévost, dans la même notice, ajoute: "[...] le succès [de cet ouvrage] provoqua beaucoup d'enquêtes analogues fut peut-être à l'origine des répertoires archéologiques."

41. Frédéric Villot, *Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, Paris, Charles de Mourgues & Frères, 3 t. 1er volume: Écoles d'Italie et d'Espagne (1849); 2e volume: Écoles allemande, flamande et hollandaise (1852); 3ème volume: École française (1855).

42. Philippe de Chennevières-Pointel, "Discours sur la classification des peintures et des sculptures dans les musées de province et particulièrement dans leurs catalogues", Congrès des sociétés savantes des départements ouvert, au Luxembourg le 20 février 1851, 1ère séance, *in* *Essais sur l'organisation des arts en province*, Paris, Dumoulin, 1852, pp. 12-13.

Le classement des tableaux par ordre chronologique est aussi une invention de cet âge d'or du musée du Louvre, et la tradition de ces premiers administrateurs du musée central sera toujours aussi saine à consulter pour les musées des départements qu'elle l'est en ce moment pour les collections du musée de Paris.⁴³

Il initie, en outre, et presque en même temps, en 1851, les **Archives de l'Art français** où il s'agit de conserver les documents écrits se rapportant aux arts et aux artistes:

Je ne m'étais donc pas trompé en pensant que le moment était mûr pour faire appel à toutes les archives, à tous les chartiers publics et particuliers, à tous les portefeuilles d'amateurs, pouvant détenir une ou plusieurs pièces fugitives qui fixent telle date litigieuse de biographie, qui révèlent tel épisode caractéristique, pièces qui se perdent ou se détruisent si vite, et dont chaque jour brûle, ou déchire, ou livre aux rats quelque feuillet.⁴⁴

Autant de travaux qui sont les témoins d'une transformation radicale des habitus pendant cette période. Le XIXe siècle s'amorce donc dans l'effervescence et l'enthousiasme face au projet d'une reconstruction politique, sociale et culturelle, restructuration en profondeur qui occupera les trois-quarts du siècle pour se stabiliser dans les années 1880 au moment de la consolidation de la Troisième République⁴⁵.

Dès les années 1850, l'écriture sur l'art du passé se retrouve dans deux champs distincts, mais connexes. Elle reste une activité ancillaire de la production artistique académique et avant-gardiste contemporaine, et comme telle, elle demeure plus ou moins liée aux traditions artistiques en vigueur et soumise aux «diktats» du goût⁴⁶. Par ailleurs, elle est partie prenante dans l'apparition d'une nouvelle discipline scientifique, l'archéologie médiévale⁴⁷. Force est d'admettre, en abordant le champ de l'histoire de l'art par sa dimension

43. Philippe de Chennevières-Pointel, *ibid.*, p. 20.

44. Philippe de Chennevières-Pointel, **Archives de l'art français, recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France**, Paris, Dumoulin, 1851-1852, t. 1, pp. II-IV, [Réimpression F. de Nobele, Paris, 1967].

45. Nous partageons en cela l'opinion de Gérard Monnier, voir son ouvrage, **Des Beaux-Arts aux arts plastiques, Une histoire sociale de l'art**, Besançon, Éditions La Manufacture, 1991, pp. 13-14. Pour la nouvelle édition, voir la note 4, ci-dessus.

46. Francis Haskell, **La Norme et le Caprice**, pp. 145-185.

47. Voir les travaux d'Arcisse de Caumont, de Renouvier, des architectes restaurateurs dont le plus célèbre est Viollet-le-Duc, **Dictionnaire raisonné de l'architecture du XIe au XVIe siècle**, [Paris, Bance, 1853-1869, 10 t.] et surtout le travail important de la Commission des

la plus extérieure, les auteurs, les ouvrages et leurs problématiques, que, malgré une très grande diversité individuelle, nous retrouvons des préoccupations se répartissant selon les repères chronologiques devenus usuels, plus ou moins bien délimitées comme l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance, les Temps modernes et les divisions en modes d'expression, architecture, sculpture, peinture, gravure, dessin et objets d'art (sous des vocables très variés), mais présentés selon des «regards» et des intérêts fort diversifiés. Nous avons essayé d'être sensible au transfert de notions, à ce tremblement de mots et de sens dont nous parlions précédemment en essayant de suivre le plus fidèlement possible les divisions même des textes du XIXe s.

Bien que les rapports individuels aux diverses activités du passé soient aussi nombreux et complexes que les personnes et les intérêts impliqués, nous en avons déduit que nous pourrions les répartir en six grandes catégories relativement autonomes⁴⁸ qui sont directement liées à la problématique de ce travail. Il est certain que les frontières entre les différents domaines d'activités pourraient ne pas être aussi étanches et infranchissables que la répartition en six classes le laisse croire. Ces catégories d'écrits émergent en des points différents du champ de l'art et tendent à se constituer en autant de sous-domaines à la recherche d'autonomie et font état d'enjeux politique, économique, scientifique et culturel. Deux de ces catégories donnent la priorité à la chronologie: les archéologies antique et médiévale, bref tout ce qui a trait aux civilisations anciennes dont il faut aussi mesurer le poids dans le champ de la science historique de l'époque. Deux autres se définissent par rapport aux moyens de production (techniques de fabrication et modes de construction): l'architecture et les objets d'art. Dans le second cas, il s'agit de tout ce que nous retrouvons sous les vocables: «arts industriels», «beaux-arts appliqués à l'industrie» surtout avant 1882 et «arts appliqués» et «arts décoratifs» après cette date. Les enjeux sont ici d'ordre politique (la représentation

monuments historiques sous la direction générale de Prosper Mérimée.

48. Divisions qui coïncideront plus ou moins avec le développement des départements du musée du Louvre pendant la seconde moitié du siècle.

symbolique de la nation dans l'architecture) et économique, car ces «arts industriels» assurent la supériorité de la France sur le reste de l'Europe pendant une bonne partie de la seconde moitié du XIX^e siècle⁴⁹. Une autre catégorie d'écrits se consacre à l'approche formelle (ou stylistique): les arts du dessin (domaine de la critique d'art ancienne et moderne) et constitue progressivement la partie centrale de la nouvelle discipline de l'histoire de l'art. Et les enjeux sont à la fois esthétique et politique car ils tentent d'assurer à la France une supériorité évidente sur toutes les autres nations en matière d'art actuel et pendant des périodes historiques précises. Enfin, un dernier regroupement, l'art et archéologie chrétiens choisissent leur objet d'étude selon un découpage symbolique et attestent ainsi de la longue lutte politique qui oppose l'Église catholique à l'État français et particulièrement à la Troisième République dans le libre accès à l'école confessionnelle et/ou laïque⁵⁰. Comme on peut le remarquer les mêmes artefacts circulent dans plus d'une catégorie: les monuments architecturaux, par exemple, et ils témoignent de la complexité et de la variété des enjeux.

Théoriquement tous les «écrivains» du milieu de l'histoire de l'art peuvent intervenir dans ces divers domaines, mais on remarque que l'archéologie et l'architecture développent très rapidement⁵¹ leurs spécialistes et leurs «professionnels»⁵², pendant que la critique (art moderne), l'histoire (art ancien) et le vaste champ des objets d'art de tout acabit nous offre une panoplie d'écrivains: des historiens aux artistes, des professionnels aux amateurs. Il n'existe aucune trajectoire d'études particulières. Une solide formation classique et des penchants pour l'art (comme amateur ou comme artiste) suffisent pendant que les archéologues⁵³ suivent une filière beaucoup plus précise: études universitaires très avancées et spécialisation en institution. Enfin, l'art et l'archéologie chrétiens participent des deux

49. Voir dans le chapitre II, la partie sur les objets d'art et de curiosité, pp. 99-111.

50. René Rémond, *op. cit.*, pp. 193-208.

51. Cette situation semble liée au fait que l'architecture dispose d'une chaire à l'École royale des Beaux-arts de Paris depuis 1819.

52. Article "Professionnels" in *Petit Robert*, 1981, p. 1538: "1. relatif à la profession, au métier; personne de métier, opposé à amateur. Profession: occupation déterminée dont on peut tirer ses moyens d'existence."

53. Voir la note 149.

périodes (présent/passé) et des deux types de préoccupations: l'archéologie et la critique, de même l'archéologie et l'architecture. La distinction entre les deux domaines reste importante jusqu'à la fin du siècle et nous assistons pendant cette période à une lente transformation des méthodes. Les origines esthétique et philosophique de la critique d'art laissent progressivement la place aux «méthodes scientifiques» qui actualisent dans le champ général de l'art la rupture épistémologique mentionnée antérieurement.

b. Critique et archéologie

La connaissance de l'art du passé s'acquiert traditionnellement par le biais de la «critique», cette manière de procéder déterminera, à son tour, le développement initial de la discipline historique «naissante». La critique «dans la véritable et grande acceptation du mot, est le jugement impartial et éclairé [...] des beaux-arts»⁵⁴. Elle exige du candidat une gamme de qualités qui se résument à «l'intelligence complète et le sincère amour des arts»⁵⁵. L'objet de l'art se manifeste dans un certain nombre de qualités dont les normes restent évanescences qui apparaissent ou disparaissent dans un grand nombre d'artefacts selon une logique extérieure à l'objet lui-même (le goût et la valeur symbolique des productions). La norme réside dans l'objet, mais ne peut être pleinement «aperçue» que par l'oeil «exercé» de celui qui regarde, et l'objet artistique se laisse appréhender comme une «virtualité» qui se dévoile au candidat possédant les qualités requises pour la détecter et la retrouver dans les oeuvres consacrées par le temps. Le rapport entre le passé et le présent reste essentiel, car ce sont les ouvrages consacrés du passé qui permettent d'apprécier les oeuvres actuelles:

La critique est donc née des bons ouvrages, comme la rhétorique de l'éloquence. Ce sont les oeuvres des grands écrivains et des grands artistes qui révèlent aux hommes la vérité et la passion, dans leur plénitude et leur lumière; ils n'en avaient auparavant que la notion et le sentiment confus. Le jugement et le

54. Th. Bachelet et Ch. Dezobry, **Dictionnaire général des Lettres, des Beaux-Arts et des Sciences morales et politiques**, Paris, Ch. Delagrave, 1868, t. 1., article "Critique", p. 659.

55. *Ibid.*

goût s'éveillent; ils se forment dans le commerce de ces modèles; la réflexion redresse les erreurs de l'ignorance, et apprend, par l'étude des chefs d'oeuvre, à apprécier les ouvrages qui viendront après.⁵⁶

Le critique vise à travers l'oeuvre sa dimension esthétique universelle, lui niant toute dimension historique autonome. La chronologie ne marque que les étapes d'une spiritualisation progressive où l'influence hégélienne reste incontournable: «Le temps, la comparaison, le progrès des idées et des développent le sens naturel du beau, épurent la raison en lui montrant l'idéal, et l'élèvent au plus haut point de sûreté et de délicatesse où puisse atteindre l'intelligence humaine [...]»⁵⁷.

Par ailleurs, l'archéologie se définit comme «la science qui s'occupe de tout ce qui est relatif aux anciens, spécialement de leurs arts et de leurs monuments»⁵⁸ et elle occupe progressivement les lieux les plus prestigieux des institutions artistiques⁵⁹. Elle constitue alors un corps de connaissances «caractérisées par un objet et une méthode déterminés, et fondées sur des relations objectives vérifiables»⁶⁰, similaire aux sciences naturelles. Historiquement liée depuis la Renaissance aux oeuvres exemplaires de la critique classique, la science archéologique émerge lentement des topiques de ce discours et elle permettra, à son tour, à la production artistique historique de se définir comme discipline spécifique. Le champ initial de l'histoire de l'art --les arts du dessin-- sera, en outre, envahi, délimité par tous ces monuments retrouvés de l'archéologie. Nous assistons donc à une sorte de «parthénogénèse» de la critique, en champ spécialisé théorisant les nouvelles esthétiques de l'art des avant-gardes et à son «historicisation» progressive au contact d'une histoire et d'une archéologie de plus en plus «scientifiques» et occupant une place hégémonique dans le champ des arts et des lettres.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. Pierre Larousse, **Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle**, [1866], Nîmes, C. Lacour, 1990-92, t. 1, p. 571.

59. Le Musée du Louvre, l'École du Louvre, les chaires à l'École des Beaux-Arts et dans la Faculté des Lettres de la Sorbonne.

60. Larousse, *op. cit.*, t. 1, l'article "Archéologie", p. 571.

2. Les «historiens» des arts du dessin

Nous avons regroupé sous ces termes, les écrivains dont les préoccupations d'écriture se concentrent sur les arts du dessin. «Nom, selon Th. Bachelet et Ch. Dezobry, sous lequel on comprend la peinture, la sculpture, la gravure, et l'architecture, parce que le dessin est la base, la partie essentielle de ces arts»⁶¹. Dans ces divers arts, la tradition de l'esthétique classique bien que sérieusement attaquée par les ténors du romantisme (1820-1860) et ultérieurement par ceux du réalisme (1845-1880) --ces derniers parviennent à l'ébranler sérieusement, mais pas encore à la faire disparaître-- continue à s'imposer. Elle contrôle toujours les instances de légitimation, de reproduction et de consécration: l'Académie des Beaux-Arts -4e classe de l'Institut-, le Salon, les Prix et l'École des Beaux-Arts. En second lieu, elle se maintient à travers les valeurs, les normes et les pratiques culturelles acquises dont les écrivains d'art se déferont difficilement. La croyance, par exemple, dans l'universalité des valeurs et des pratiques esthétiques qui autorisent des transferts de normes d'une période à une autre: le «beau grec» comme norme des oeuvres d'Ingres, de Flandrin et de Bouguereau. Dans la tradition anti-classique, le beau grec peut être remplacé par la naïveté prise dans le sens de la pureté et de la virginité des oeuvres des «primitifs» italiens⁶². Elle devient le nouveau paradigme du sens religieux, d'une certaine forme de mysticisme et, sur la même lancée, l'art gothique semble le représentant par excellence du sentiment religieux ou d'un nationalisme de tout acabit⁶³. Dans la même veine la peinture française du XVIIIe siècle représentera le sommet du raffinement de l'esprit français. Charles Blanc commence sa notice sur Jean-Marc Nattier en ces termes:

«Il faisait le portrait d'une femme laide, il la peignait avec une ressemblance parfaite et, malgré cela, ceux qui ne voyaient que

61. *Ibid.*, p. 709.

62. F.-A. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* [1836], Paris, Debécourt, 2ème édition, 1861.

63. On peut lire à cet effet la leçon inaugurale du cours d'archéologie de Charles-Ernest Beulé à la Bibliothèque Impériale de France, en 1856, [Paris, Firmin-Didot, 1858]. Il s'insurge contre l'architecture gothique qu'il ne reconnaît nullement comme l'"art religieux" et/ou national par excellence, justement au nom de l'universalité de l'esthétique antique.

son portrait la trouvaient belle, alors que l'examen le plus minutieux ne faisait que découvrir dans le portrait aucune infidélité. Mais quelque chose d'imperceptible donnait à l'ensemble une beauté réelle et indéfinissable.» Tel est le jugement que porte sur Nattier un homme qui devait se connaître en femmes et en portraits de femmes, le galant Casanova. Ce quelque chose d'imperceptible, c'est le goût, c'est l'esprit de Nattier; c'est l'esprit, c'est le goût auxquels nous devons de compter dans l'école française tant de peintres aimables, tant de portraits excellents.⁶⁴

Et il termine la biographie de François Boucher de la manière suivante:

Ce n'est peut-être pas un paradoxe de soutenir que l'école du XVIIIe fut plus originale et plus française [...] que toutes les écoles précédentes. [...] Les bonnes peintures de Boucher ont encore aujourd'hui de l'éclat, de l'harmonie, de la fraîcheur même, et personne, si ce n'est Watteau, n'a eu plus d'esprit et de vivacité dans la touche. Il a su allier par une habileté singulière les tons les plus disparates dans les draperies: le jaune et le bleu, le rouge et le lilas. Il a modelé les formes du corps féminin avec un amour passionné, sans exclure une correction à peu près suffisante. Les dessins de Boucher, ces innombrables dessins aux trois crayons qu'il improvisait d'une main légère et facile, font toujours plaisir aux artistes, intéressent les connaisseurs, et nous sont d'autant plus agréables que nos yeux, habitués au dessin raide et sec de l'école impériale, aiment à retrouver des contours sans pédantisme.⁶⁵

Le raffinement français, pour Blanc, demeure cette «chose imperceptible», qui se définit peut-être par l'éclat, l'harmonie, la fraîcheur, la vivacité, la facilité, la légèreté ou encore la grâce⁶⁶ qu'il découvre dans l'art de Boucher. «Et comme l'on reconnaît bien un peintre français, à la manière spirituelle de distribuer ou plutôt de jeter les objets, d'arranger ou plutôt de déranger la toilette»⁶⁷. Bref, le critique identifie une sorte d'élégance intérieure.

64. Charles Blanc, "Jean-Marc Nattier", *Histoire des peintres de toutes les écoles, École française*, Paris, Renouard, 1862, t. II, p. 1. C'est nous qui soulignons.

65. Blanc, "François Boucher", *op. cit.*, p. 14.

66. Encore en 1879, Philippe de Chennevières reprend à peu près les mêmes termes quand il écrit à propos des dessins du XVIIIe siècle français exposé à l'École nationale des Beaux-Arts: "Jamais art ne fut pleinement d'accord avec le génie et le goût de son pays; il en a le charme, il en a la grâce, il en a la légèreté, l'esprit, le piquant, l'abandon, et pourquoi pas le dire? la manière et le maniéré", "L'Exposition des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts", *GBA*, vol. 19, no 9, septembre 1879, p. 185.

67. Blanc, "Jean-Baptiste Greuze", *op. cit.*, p. 10.

a. La copie⁶⁸

L'imitation des anciens et la copie de la nature jouent un tel rôle dans la conception académique de l'art qu'elle en oriente même l'apprentissage des rudiments auxquels doivent se soumettre les artistes (surtout les peintres, les sculpteurs et les graveurs). Ces derniers apprennent le dessin (dessein) dans les classes de l'Académie et ils acquièrent les principes de leur métier non seulement dans les ateliers des artistes désignés, mais aussi en passant de longues heures, dans les musées, à copier les oeuvres des maîtres anciens. La copie demeure l'une des dimensions fondamentales du champ de l'art du XIXe siècle où elle apparaît, à la fois, comme moyen de reproduction didactique incontournable et une oeuvre douée de qualités artistiques propres. L'aura de l'oeuvre originale --plutôt la réalisation du dessein dans le dessin-- se transmet ainsi aux reproductions de qualité où la sensibilité de l'artiste copiste non seulement saisit mais même approfondit certains aspects laissés en veilleuse dans l'oeuvre originale⁶⁹. On peut comprendre la persévérance d'un Charles Blanc de vouloir ériger, à Paris, un Musée européen de la copie. Dès sa seconde nomination par Auguste Thiers, à la direction des Beaux-Arts, il met tout en oeuvre pour organiser «son» musée. Philippe de Chennevières-Pointel écrira, dans ses mémoires, **Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts**, quelques années plus tard --en 1882-- ce commentaire:

Par malheur, [Blanc] se voua à cette entreprise avec une précipitation qui nuisit à sa réussite. L'argent ne fut pas épargné, les artistes de grand talent furent mis en branle et dépêchés à tous les musées étrangers, en Italie, en Espagne; en Belgique, en Hollande, en Angleterre; mais les copies se firent à la diable, et n'aboutirent qu'à gâter le beau noyau d'oeuvres pareilles qu'on avait fait sortir de l'École des Beaux-Arts, des Gobelins, des Églises de Paris, des musées de province.⁷⁰

68. Pierre Vaisse, **La Troisième République et les peintres**, Paris, Flammarion, 1995, "Appendice: les copies", pp. 168-174. Sur le Musée des Copies, consulter l'article de Pierre Vaisse, "Charles Blanc und das Musée des Copies", *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, t. 39, 1976, pp. 54-66 et un second, assez ancien, d'Albe. Boime, "Blanc's Musée des Copies", *GBA*, vol. 105, no 10, octobre 1964, pp. 237-247.

69. Charles Blanc, "Hémicycle du Palais des Beaux-Arts", *GBA*, vol. 2, no 24, décembre 1860, p. 359.

70. Philippe de Chennevières-Pointel, **Souvenirs d'un Directeur des beaux-arts**, Paris, Bureaux de l'Artiste, 1889, I, p. 96.

Par contre, la préface enthousiaste du catalogue de ce musée, écrite par Louis Auvray, donne une toute autre dimension au projet de Blanc, et représente, à notre avis, plus sûrement l'opinion d'une grande partie du public, pendant que Chennevières, ancien employé du Louvre et conservateur du Musée du Luxembourg, parle à partir d'un lieu plus «professionnel», mais aussi plus exigeant. Lors de l'ouverture des premières salles, Louis Auvray analyse le nouveau musée en ces termes:

On devine avec quel plaisir nous avons, en décembre 1872, parcouru ce musée, à peine organisé en même temps qu'une exposition momentanée des oeuvres acquises au salon de 1872, et ouvert seulement aux députés et à leurs amis. Nous connaissions un certain nombre de ces copies, et cependant nous étions loin de nous douter de l'aspect imposant que produirait la réunion de ces oeuvres magistrales. Nous ne saurions mieux faire, pour en donner une idée, que de rapporter un incident de notre première visite au Musée des Copies. Nous étions dans la salle du fond, destinée aux grandes compositions de Raphaël et de Michel-Ange qu'un artiste ne se lasse pas d'étudier; nous nous disposions à quitter cette salle, vivement impressionné par la vue de ces grandes pages d'un dessin si noble, si élégant et si largement traité, lorsque nous nous trouvâmes tout à coup sur le seuil d'une salle où étaient exposées les peintures achetées par l'État, au salon de 1872. Quel coup de théâtre! quel changement d'impression!... De ce côté tout est calme, sobre, solennel; de l'autre côté du seuil de cette porte, c'était gentil, coquet, pimpant; dans le salon des Raphaël, des Michel-Ange, tout inspire le respect, l'admiration, on parle bas comme dans un sanctuaire; [...] Jamais ce qui distingue le grand art de l'art secondaire ne s'était révélé à notre esprit d'une manière aussi saisissante! Décidément, c'est un terrible voisinage que les grandes conceptions de Raphaël!⁷¹

Même si cette expérience tourne court quelques mois plus tard, Chennevières, en remplaçant Blanc à la Direction des Beaux-Arts, envoie la collection encore incomplète sur la rue Bonaparte (ÉNBA). Il explique les raisons de son geste en ces mots:

Telle quelle, cette agglomération de copies que son créateur avait appelée le «Musée Européen», et à laquelle l'opinion publique ne s'était point montré favorable, avait envahi le tiers du palais des Champs-Élysées; ne fût-ce que pour reconquérir l'espace nécessaire à l'exposition prochaine des artistes, force me fut, dès le lendemain de mon arrivée à la Direction, de pro-

71. Louis Auvray, **Le Musée européen des copies d'après les grands maîtres au palais des Champs-Élysées**, Paris, Renouard, 1873, pp. 6-7.

pose l'épuration immédiate de la collection, et son transport ou plutôt sa restitution à l'École des Beaux-Arts, où sa place était marquée logiquement à côté des galeries de moulages. Charles Blanc ne me le pardonna de longtemps et il avait tort, car, en ramenant ses copies à leur logis et à leur milieu naturel, je sauvais sa pensée compromise par une exécution trop hâtive et je lui assurais pour l'avenir un développement plus calme et désormais légitime. Et que l'ombre de M. Thiers se réjouisse, car la série des copies est allée former le plus beau décor de ce Musée des études que lui-même avait fondé à l'école en 1833; et il savait mieux qu'un autre, pour avoir été conduit, dans son principe, aussi précipitamment que le Musée des Copies, le Musée de Versailles a pris définitivement sa place entre nos institutions les plus populaires et les plus utiles après que les gens de goût ont eu fait mentalement le triage que j'avais cru devoir exécuter en réalité, entre ce qui était médiocre, et ce qui doit demeurer intéressant.⁷²

Quelques années plus tard, en 1879, des personnalités comme Viollet-le-Duc (1814-1879) et Anatole de Baudot (1834-1915) donneront, après vingt-cinq ans d'effort pour le premier⁷³, l'aval au Musée des Monuments français du Trocadéro qui se compose de moulages et comprend une collection de fragments, choisis parmi les architectures et des sculptures les plus prestigieuses du Moyen Âge et de la Renaissance français⁷⁴. L'intention explicite des deux architectes est de fournir aux artistes une alternative aux «modèles défectueux qui encombre les salles de dessin, et tendent à fausser plutôt qu'à former le goût»⁷⁵. Baudot explique le projet de la manière suivante:

Plus tard enfin se créait à Paris --et le fait est récent-- au Palais du Trocadéro, un splendide musée, dans lequel l'État groupait, avec méthode, des moulages reproduisant les plus beaux spécimens de la sculpture française au moyen âge et à la Renaissance.

Tout cela est assurément fort bien et sera d'une grande utilité pour l'avenir; mais, à la suite de ce mouvement, il semble que ce retour vers le passé doit avoir pour conséquence l'introduction de nouveaux éléments dans le système

72. Philippe de Chennevières-Pointel, *op. cit.*, I, pp. 96-7.

73. Viollet-le-Duc y voyait le couronnement de presque vingt-cinq ans d'efforts. Voir Philippe Chapu, "Le musée national des monuments français", *Revue de l'Art*, no 49, 1980, p. 40.

74. Antonin Proust, *Rapport fait au nom de la Commission chargée d'examiner le projet de loi adopté par le Sénat pour la conservation des monuments et des objets d'arts ayant un intérêt historique et artistique*. Chambre des députés, 4e législature. Session de 1887, Paris, Imprimerie de la Chambre des députés, A. Quantin, 1887, pp. 105-107.

75. Anatole de Baudot, *La sculpture au Moyen-Âge et à la Renaissance, 400 motifs de photographie*, Paris, Des Fossés et Cie, 1884, p. 36.

d'éducation des artistes, et néanmoins les renseignements, les documents, les richesses s'accumulent, sans que l'École des Beaux-Arts daigne tirer parti de tous ces moyens d'instruction.

Il est cependant de toute évidence que l'enseignement donné depuis longtemps, et qui est basé uniquement sur l'étude plus ou moins superficielle de l'Antiquité ou plutôt de ses dérivés abâtardis, ne suffit pas; qu'il faut élargir le cercle des connaissances artistiques et archéologiques et sortir du domaine des généralités. Or, où trouvera-t-on des éléments nouveaux, si ce n'est dans les oeuvres du Moyen Age et de la Renaissance? Et n'est-ce pas, en définitive, dans le but de tirer parti de notre art national que la France a fait, depuis un demi-siècle, tant de sacrifices pour la faire revivre?⁷⁶

Pour de Baudot, les nouveaux enjeux de la sculpture contemporaine, à savoir la nécessité de se renouveler en tenant compte «des aptitudes particulières [...] du génie national»⁷⁷, doivent, selon le schéma esthétique usuel, passer par la tradition. Dans ce contexte, les artefacts médiévaux et renaissants remplissent la même fonction que les copies antiques. La polarité classique entre l'imitation de la nature/l'imitation des anciens et la simple copie est ainsi réactivée, de façon similaire certes, mais dans un autre contexte: la première renvoie à la nécessité de faire siens les grands principes des Anciens et les règles à découvrir dans la nature et, la seconde, à l'imitation de la simple enveloppe extérieure, à l'apparence du monde. Pour de Baudot, la leçon des productions françaises médiévales et renaissantes oriente les artistes vers le «renoncement à copier les oeuvres de leurs devanciers [la sculpture académique], pour entrer dans la voie de l'observation et de la composition originale et indépendante [c'est-à-dire suivre l'exemple des artistes de la fin du X^{III}e siècle]»⁷⁸. Ces quelques remarques ont permis de voir sur quel horizon intellectuel s'élaboraient les «formations culturelles» du milieu artistique de cette période et nous nous proposons maintenant d'analyser les plus importantes d'entre elles que nous répartirons sur deux plages chronologiques différentes.

76. *Ibid.*, p. 35.

77. *Ibid.*, p. 36.

78. *Ibid.*

b. Les années 1860-1880

A cause du nombre assez considérable des écrivains, nous examinerons d'abord les auteurs dont la production importante se situe entre les années 1860 et 1880 et puis, ceux dont la production se développe entre 1880 et 1900. Cette division ne favorise aucunement les auteurs travaillant surtout dans les deuxième et troisième décennies que nous avons inscrit là où leur présence semble la plus significative et, nous avons placé dans les deux groupes, ceux dont les travaux s'étalent sur toute la période⁷⁹. La liste restreinte compte quelques soixante-quatre noms d'«historiens d'art», c'est-à-dire d'auteurs dont l'une des activités importantes consiste à écrire sur les arts majeurs du passé. Ces écrivains se répartissent en diverses catégories générales qui indiquent par quel biais, ils ont oeuvré dans le champ de l'art. A partir de celles-ci, nous avons essayé de situer leur production en histoire de l'art par rapport à leur occupation principale. Dans certains cas, il demeure presque impossible de déterminer un centre autour duquel graviteraient toutes leurs activités. Malgré tout, nous avons essayé d'établir un certain nombre de paramètres qui permettaient de les départager dans le champ de l'histoire de l'art. En premier lieu, la catégorie des critiques d'art est entendue dans un sens très large: elle définit ceux qui examinent à l'aune de l'esthétique ou de la théorie la production artistique du passé. Les littérateurs sont surtout les écrivains, romanciers, poètes, dramaturges ou autres pour qui écrire «littérairement» sur les arts du passé constitue l'occupation principale de leur vie active. Les historiens restent ceux dont la plus grande partie de l'activité réside dans une analyse historique du champ artistique. Les écrivains d'art sont des amateurs fortunés, rentiers ou retraités --pas des collectionneurs-- qui s'adonnent aux plaisirs de l'érudition artistique. Les artistes, les architectes et les collectionneurs demeurent des catégories qui n'ont pas besoin d'être définies, puisqu'elles correspondent à ce que l'on entend encore aujourd'hui par ces termes. Les «professionnels»

79. Il faut penser à des écrivains aussi prolifiques qu'Edmond Bonnaffé (1825-1903); Henri Delaborde (1811-1899); Georges Duplessis (1834-1899); Émile Gebhart (1839-1908); Anatole Gruyer (1825-1909); Paul Lefort (1829-1904); Paul Mantz (1821-1895) et Eugène Plon (1836-1895).

restent ceux qui gagnent leur vie au contact des arts du passé, soit en les enseignant ou bien en oeuvrant dans les musées, les bibliothèques et les dépôts d'archives. La catégorie administrative représente les fonctionnaires et administrateurs qui oeuvrent dans les services gouvernementaux, surtout aux diverses directions artistiques ou muséales. Le tableau suivant illustre les origines professionnelles des historiens d'art.

TABLEAU I: Carrière principale des écrivains d'art entre 1860-1880⁸⁰

1. MILIEU LITTÉRAIRE (30 écrivains = = 47 %)
Critiques d'art: 9 = 14% Littérateurs: 7 = 11%
Historiens: 6 = 9%
Intermédiaire entre 1 et 2: Écrivains d'art indépendants: 8 = 14%
2. MILIEU ARTISTIQUE (31 écrivains = = 48.5%)
Artistes: 3 (Peintres, sculpteurs et graveurs)= 4.5% Architectes: 12 = 19%
Amateurs: 6 (Collectionneurs) = 9%
Intermédiaire entre 2 et 3 Professionnels: 10 (Conservateurs et Professeurs)= 16%
3. MILIEU ADMINISTRATIF (3 écrivains = = 4.5%) (lié aux domaines des arts)
Administrateurs et Fonctionnaires: 3 = 4.5%

80. Comme les tableaux sont fait à partir d'une banque de données informatisée dont les entrées ont été empiriquement compilées, il faut envisager une marge d'erreur de l'ordre de 10 à 15% et considérer les interprétations tirées de ces données comme de simples indicateurs. De plus, à cause du très grand nombre d'auteurs, nous avons limité nos recherches à ceux qui, dans les sources biographiques et bibliographiques compulsées, avaient une production en ouvrages sur l'histoire de l'art assez importante ou une présence incontournable dans le champ, révélée par des lectures ultérieures.

Ces catégories restent bien aléatoires et nos décisions assez arbitraires, tant il est difficile de démarquer «professionnellement» les auteurs: très peu d'entre eux se confinent à une seule catégorie. Des cas comme ceux de Louis Auvray (1810-1890) ou de Jules Cousin (1830-1899) restent symptomatiques. Le premier, bien que sculpteur actif, --son nom figure dans bien des livrets du Salon--, doit être considéré surtout comme un salonnier. D'autre part, il est attaché à la Direction des Beaux-Arts comme rédacteur officiel de catalogues. Le second entreprend une carrière de fonctionnaire municipal et devient, en 1873, le créateur de la Bibliothèque de la ville de Paris à Carnavalet en remettant à la ville sa collection de livres, de manuscrits et d'estampes se rapportant à la capitale française. On le récompense en le nommant conservateur de la Bibliothèque et des collections historiques de la ville de Paris. Cette constante mutation de fonctions rend difficile une classification exacte, mais permet de rendre compte en même temps de la variété des entrées.

Un goût pour les arts (arts visuels et littérature) et la grande liberté qu'offrent la «vie d'artiste» attirent un assez grand nombre de ces fils de bourgeois fraîchement émoulus des collèges ou ennuyés par les études en faculté⁸¹. Le journalisme reste une plaque tournante pour la jeunesse ambitieuse de l'époque, celle qui hésite ou ne sait choisir pas entre la littérature (la création littéraire et/ou la critique d'art), la politique, l'administration gouvernementale et/ou l'érudition. D'autre part, aucune de ces voies n'est exclusive et le même candidat peut passer de l'une à l'autre ou en pratiquer deux ou même trois à la fois. Les cas de Charles Blanc (1813-1882) et de Paul Mantz (1821-1895) restent typiques. A la fin des années vingt et au début des années 30, le premier amorce des études artistiques en fréquentant les ateliers de Calamatta (gravure) et de Delaroche (peinture), puis devient salonnier, grâce à l'appui de son frère aîné, Louis Blanc, au *Bon sens* (1829). Critique d'art respecté, il est nommé à la Direction des Beaux-Arts, une première fois, en 1848. En 1859, il fonde la **Gazette des Beaux-Arts** avec Édouard Houssaye, revue qu'il dirige pendant deux

81. Armand Baschet (1829-1886), Charles Blanc (1813-1882), Marlus Chaumelin (1833-1892), Henri Delaborde (1810-1899) et Maxime Du Camp (1822-1894).

ans et, à la fin de sa carrière obtient la première chaire d'histoire de l'art et d'esthétique au Collège de France⁸². Malgré toutes ces activités, il trouve le temps de publier une monumentale **Histoire des peintres de toutes les écoles** entre 1850 et 1876; un traité d'esthétique pratique intitulé, **Grammaire des arts du dessin**, en 1867, et son corollaire, une **Grammaire des arts appliqués** en 1882.

Paul Mantz pour sa part fait ses débuts comme critique d'art à l'**Artiste** vers 1841, bien qu'employé au Ministère des Finances. Dans les années cinquante, il partage son temps entre la critique d'art --il écrit dans **L'Événement** en 1850-01, **La Revue de Paris** 1853, **La Revue française** entre 1855-57 et **Le Temps** entre 1873-81 et 1883-91-- et l'écriture de l'art du passé à laquelle il s'est fait la main en participant très activement à l'**Histoire des peintres** de Blanc⁸³ et surtout à la **GBA** où il devient rapidement l'un des piliers de cette institution. Dans la **Grande Encyclopédie**, Gaston Cougny dit de lui: «Paul Mantz laisse derrière lui l'oeuvre la plus estimable, **Hans Holbein** (1876) et **François Boucher, Lemoyne et Natoire** (1880) sont des livres qui font autorité»⁸⁴.

De façon habituelle, écrire sur le passé élargit l'horizon des préoccupations artistiques des critiques ou les légitime. Dès lors, il s'affirme comme un genre particulier de critique⁸⁵. Prosper Mérimée (1803-1870) allie la littérature et l'inspection générale des

82. Carol Doyon, "Charles Blanc" in **La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900**, Paris, Hazan, Coll. H2A, 1989, p. 153.

83. Sa participation reste importante dans l'**Histoire des peintres de toutes les Écoles** de Blanc: 1863, "**École anglaise**": Gainsborough (8 p.); 1864, "**École flamande**": Introduction, Appendice qui comprend 41 biographies de moins de quatre pages et 38 biographies: Matsys (12 p.), Floris (8 p.), F. Porbus (4 p.), Francken (8 p.), O. Venius (8 p.), van Balen (4 p.), Janssens (4 p.), F. Porbus (4 p.), F. Francken j. (4 p.), Teniers v. (4 p.), Wildens (4 p.), Hals (8 p.), de Crayer (8 p.), de Vos (4 p.), D. Seghers (4 p.), P. Snayers (4 p.), Jordaens (8 p.), van Uden (8 p.), Rombouts (8 p.), Schut (8 p.), van Utrecht (4 p.), van Mol (4 p.), van Diepenbeck (8 p.), J. Fyt (4 p.), G. Coques (8 p.), F. Dûchatel (4 p.), van Kessel (4 p.), Genoels (8 p.), van Bloemen (8 p.), Janssens (4 p.), Wleughels (4 p.), van Braedel (4 p.), van Falens (4 p.), Lens (4 p.); 1869, "**École espagnole**": J. de Joanès (8 p.), Ribalta (8 p.); 1870, "**Écoles ombrienne et romaine**": Le Baroque (8 p.), P. de Cortone (8 p.), Maratti (8 p.), Panini (8 p.); 1875 École allemande et suisse: Rottenhammer (8 p.), Elzheimer (8 p.), P. Lely (8 p.), Kneller (8 p.), Denner (4 p.), Rugendas (8 p.), Mengs (8 p.), A. Kauffmann (8 p.); 1876, "**École napolitaine**": Luca Giordano, (8 p.).

84. Gaston Cougny, article "Paul Mantz", la **Grande Encyclopédie**, vol. 32, p. 1186.

85. On peut relever ici les pratiques des Charles Blanc (1813-1882), Philippe Burty (1830-

Monuments historiques où il excelle. Hippolyte Taine (1828-1893) enseigne l'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts durant de nombreuses années tout en poursuivant une carrière importante de philosophe et d'historien. Henri Delaborde (1811-1899) débute comme peintre, puis obligé d'abandonner le métier à cause de problèmes de santé, il devient l'un des critiques les plus réguliers de la **Revue des Deux-Mondes** et le conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale et nationale de France. Léon de Laborde (1804-1869) est forcé de quitter une carrière politique bien lancée sous la Monarchie de Juillet, pour se livrer sous le Second Empire à des recherches érudites importantes en tant que conservateur du département des Antiques du Louvre et du Musée des Souverains et ultérieurement, comme directeur des Archives nationales.

L'histoire de l'art ne constitue pourtant pas encore une «profession» comme le journalisme, le droit ou la médecine. Ce seront ses attaches institutionnelles directes avec les écoles d'art ou indirectes avec les musées et les bibliothèques, les directions et services administratifs, qui lui garantiront éventuellement une existence certaine, une forme d'autonomie, qui, en fait, la libèrent progressivement des «aléas» de la création artistique. En 1860, les postes en «histoire de l'art» restent peu nombreux. Les seuls que nous puissions légitimement nommer ainsi sont la chaire d'Histoire et d'Antiquités de Jarry de Mancy, de la section de peinture et de sculpture de l'École des Beaux-Arts⁸⁶. Hippolyte LeBas occupe celle de l'Histoire de l'architecture dans la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts⁸⁷. On relève, en outre, la chaire d'archéologie près la Bibliothèque nationale de France, occupée, depuis 1854, par Charles-Ernest Beulé (1826-1874)⁸⁸. Ce dernier se spécialise en art et

1890), Charles Clément (1821-1887); Paul Mantz (1821-1895), Henri Delaborde (1811-1899), Émile Gallichon (1829-1875), Léon Lagrange (1828-1868), Théophile Silvestre (1823-1876), Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) et d'un Ludovic (Louis) Vitet (1802-1873).

86. La chaire se dédouble en 1863, sous l'action conjuguée du comte de Nieuwerkerke et de Viollet-le-Duc, en une chaire d'histoire et d'archéologie et, une seconde, d'esthétique et d'histoire de l'art. La première chaire d'histoire de l'art sera donc occupée par l'architecte aussitôt remplacé par Hippolyte Taine.

87. Paul Lacroix, **Annuaire des artistes et des amateurs pour l'Année 1860**, Paris, Renouard, 1860, p. 10.

88. Charles-Ernest Beulé est nommé suppléant de Raoul Rochette en 1854 grâce à

l'architecture grecque⁸⁹ et il faudrait mentionner, en dernier lieu, les directions des divers départements du Louvre. Bien que le travail spécifique des conservateurs ne soit qu'indirectement lié à l'écriture de l'art du passé⁹⁰, un certain nombre d'entre eux délaissent la rédaction des catalogues pour s'adonner aux plaisirs de l'érudition historique⁹¹.

Les amateurs et les écrivains d'art indépendants possèdent, de façon générale, des fortunes personnelles (de famille ou par alliance) qui leur permettent de se consacrer à leurs travaux de prédilection. Émile Galichon (1829-1875), propriétaire et directeur de la **Gazette des Beaux-Arts** (1861-1875) se fait d'abord connaître comme collectionneur. Edmond Bonnaffé (1825-1903) et l'imprimeur Firmin-Didot (1790-1876) sont de grands amateurs et savants qui écrivent sur les artéfacts de leurs collections. Édouard Meaume (1812-1886) abandonne une étude d'avocat lucrative pour l'érudition.

Les critiques, les écrivains et les historiens pratiquent l'histoire de l'art parmi d'autres activités littéraires. Théophile Silvestre (1823-1876) participe à la rédaction de l'École flamande et des Écoles ombrienne et émilienne dans l'**Histoire des peintres** de Charles Blanc; Champfleury (1821-1889) découvre parmi ses compatriotes --il est natif de Laon-- le talent des frères LeNain dont il écrit la vie. Arsène Houssaye (1815-1896) et les frères Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt explorent avec délice les arts du XVIII^e siècle français et contribuent avec d'autres⁹² à la redécouverte de cette peinture méprisée⁹³.

d'heureuses découvertes à l'Acropole d'Athènes qui lui valurent la reconnaissance du monde savant comme de celle du milieu de l'art. A la mort de ce dernier, en 1854, il continue d'assumer ses cours pour devenir titulaire, en 1857, de la chaire d'archéologie près de la Bibliothèque impériale de France qu'il occupe jusqu'à sa mort, en 1874. François Lenormand (1837-1887) lui succède. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en 1860, puis de l'Académie des Beaux-Arts, en 1862, dont il occupe le poste de secrétaire perpétuel jusqu'à son décès. Pierre Vaisse présente dans son livre, **La Troisième République et ses peintres**, un autre aspect de Beulé, il écrit à la page 69: "En 1870, le titre [secrétaire perpétuel de l'Académie] était détenu par Beulé (Charles), brillant archéologue, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres à 34 ans, député en 1871, ministre de l'intérieur en 1873, qui mit fin à ses jours l'année suivante."

89. Charles-Ernest Beulé, **L'Art au temps de Périclès**, Paris, Firmin-Didot, 1858.

90. Voir Appendice C. Musée du Louvre, pp. 392-395.

91. Léon de Laborde, Barbet de Jouy, Clément de Ris et Alfred Darcel.

92. Philippe Burty, en particulier.

93. Arsène Houssaye, **Histoire de l'art français au XVIII^e s.**, Paris, Plon, 1860; Jules et

L'une des premières incursions des «nouveaux» historiens, les archivistes-paléographes, formés surtout à l'École des chartes (1821), possédant savoir et expériences des documents anciens, se fait assez lentement, dans le domaine artistique, et demeure le fait de deux chercheurs principaux⁹⁴. Anatole de Montaiglon (1824-1895) et Jules-Joseph Guiffrey (1840-1918). Sans oublier l'apport méthodologique d'un Hippolyte Taine (1828-1893) dont la formation, par rapport aux deux précédents, demeure plus classique, ces derniers exportent dans le champ de la critique les méthodes archivistiques des nouvelles disciplines historiques comme la diplomatique, la sigillographie et la paléographie. Responsables des **Archives de l'art français, Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France**, après leur mise sur pied par Philippe de Chennevières (1820-1899) en 1851⁹⁵, le travail des deux archivistes-paléographes⁹⁶ consiste essentiellement à réunir et à publier des archives concernant les artistes et les monuments du passé selon les méthodes éprouvées de leur alma mater. La différence entre leur conception de l'histoire et celles des critiques reste

Edmond de Goncourt, **L'Art au XVIII^e siècle** [1859-1875] qui connût de nombreuses éditions remaniées. Voir la bibliographie des Goncourt, présentée par Jean-Paul Bouillon, in Goncourt, **L'art du XVIII^e siècle**, Paris, Hermann, Miroirs de l'art, 1967, pp. 253-254.

94. Nous pourrions aussi relever les travaux d'érudits comme Jules Quicherat, responsable de la chaire des Antiquités nationales à l'École des Chartes et Vallet-de-Viriville de la même institution. Il nous semble toutefois que l'importance des historiens dans le développement de l'écriture de l'histoire liée au champ des arts du dessin revienne en premier lieu à Hippolyte Taine (1828-1893), à Anatole de Montaiglon (1824-1895) et à Jules-Joseph Guiffrey (1840-1918).

95. En 1855, Chennevières-Pointel passe les rênes à Anatole de Montaiglon qui publie trois autres volumes les cinq années suivantes, toujours chez Dumoulin. Parallèlement à la publication de cette première série de Documents, on voit aussi à la réimpression de l'**Abécédario** de J.-P. Mariette, aussi en 6 volumes et à la publication des **Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture** (1854), 2 vol. Montaiglon amorce la seconde série en 1861-1862 qui compte deux tomes seulement avant d'en offrir la direction à Jules Guiffrey. Ce dernier accepte et fonde avec un groupe d'érudits la Société de l'histoire de l'art français (S.H.A.F.) La troisième série des archives continuent de paraître régulièrement à partir de 1872 chez François de Nobele. Sous sa direction, on aussi mentionner la publication des **Procès-verbaux** des diverses Académies royales et la **Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1666-1804)** et l'**inventaire général des richesses de l'art de la France**, dont les trois premiers volumes reprennent une partie des "Archives du musée des Monuments français" d'Alexandre Lenoir, publiés entre 1883-1897.

96. Diplôme accordé à leur sortie de l'École des chartes, Montaiglon, promotion de 1850 et Jules Guiffrey, promotion de 1863.

très symptomatique du changement épistémologique qui commence à se manifester au milieu du siècle⁹⁷.

Comme il a été dit précédemment, dans les années 1860-1880, peu nombreux sont les auteurs qui font une occupation exclusive de l'écriture de l'art du passé. Elle reste, pour la majorité d'entre eux, un domaine secondaire d'écriture parmi tous ceux qu'ils peuvent choisir de pratiquer. Dans cette catégorie, toutefois, en acceptant quelques incursions secondaires dans la critique ou d'autres disciplines (histoire et littérature principalement), quelques pratiques particulières comme celles de Paul Lefort (1829-1904), l'un des premiers «spécialistes» de la peinture espagnole⁹⁸; d'Alfred Michiels (1813-1892), grand amateur d'art flamand⁹⁹ et de Louis de Ronchaud (1816-1887), connaisseur de l'art grec¹⁰⁰ pourraient

97. Voir les sources de Charles Blanc, Chapitre III, pp. 213-226.

98. Son intérêt pour l'art espagnol provient d'un long séjour de douze ans (1855-1867) en Espagne où il dirige un service de la ligne de chemin de fer Madrid-Saragosse. Ses publications débutent avec l'École espagnole de l'**Histoire des peintres de toutes les écoles** de Charles Blanc où ce dernier se réserve les biographies d'artistes plus connus, Ribera, Zurbaran, Vélasquez, Murillo et Cano et l'introduction générale de l'ouvrage. Lefort assure toutefois le gros du travail en fournissant seize biographies plus élaborées dont celles du Greco et de Goya et de l'Appendice qui compte quelque vingt-cinq biographies de peintres moins connus. Il produit un ouvrage intitulé **Francesco Goya, étude biographique et critique, suivi de l'Essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié**, publié chez Renouard, en 1877. En 1887, il publie un **Vélasquez** [Paris, Librairie de l'art]; en 1892, un **Murillo et ses élèves, suivi du catalogue raisonné de ses principaux ouvrages** [Paris, Rouam et Cie] et enfin, en 1893, un précis de **La peinture espagnole**, publié à Paris, chez Alcide Picard & Kaan.

99. Alfred Michiels, l'un des bibliothécaires de l'ÉBA avant 1878, fit, pendant sa jeunesse, des voyages en Allemagne, en Angleterre et un long séjour à Bruxelles (1843-1846) où il développe son goût pour l'art de ces pays. Outre une **Histoire de la peinture allemande**, parue en 1846 [2e édition en 1850], dans ses **Études sur l'Allemagne** [Paris, W. Coquebert], une histoire générale de la peinture médiévale, intitulée: "Peinture sur bois, sur cuivre, sur toile", parue dans **Le Moyen âge et la Renaissance, histoire et description des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et beaux-arts en Europe**, sous la direction de Paul Lacroix, [Paris, n.l., 1851, 5 t.], son grand oeuvre demeure, sans contredit, une **Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864**, en 10 t. et publié à Paris, chez Lacroix et Verboeck entre 1865 et 1875. Sa participation minimale (9 biographies) à l'École flamande de l'**Histoire des peintres** de Blanc coïncide avec la mise en oeuvre de sa grande histoire. On peut relever en outre, **Rubens et l'École d'Anvers de 1854** [Paris, Delahays] et un rapport au gouvernement français rédigé, en 1877, et qui constitue un complément de l'**Histoire de la peinture flamande**, intitulé **L'Art flamand dans l'est et le midi de la France** [Paris, H. Loones].

100. Louis de Ronchaud fait carrière dans l'administration des beaux-arts et publie en 1861, une étude sur **Phidias, sa vie et ses oeuvres**, [Paris, Gide, 1861] dont la plus grande partie paraît dans la GBA au début des années soixante. Il fournit un grand nombre d'articles au

peut-être être qualifiées de véritablement «historiennes d'art», c'est-à-dire le travail de chercheurs dont l'intérêt première réside dans la découverte et l'étude d'oeuvres du passé. Par contre, dans certains domaines plus spécialisés où la connaissance des techniques joue un rôle important comme la gravure et l'architecture, le champ peut compter sur l'entier dévouement d'experts de la trempe de Georges Duplessis (1834-1899)¹⁰¹, conservateur-adjoint au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale depuis 1853, où il succèdera à Henri Delaborde en 1885.

L'«histoire de l'art», à proprement parler, se constituerait donc à partir de deux cheminements différents qui, bien que loin d'être exclusifs n'en polarisent pas moins à l'époque les manifestations: celui de l'érudition archivistique et l'autre plus générale, du goût et du plaisir des oeuvres. Le premier --mais ce n'est pas toujours le cas-- met en scène les historiens professionnels ou les érudits, pendant que le second conserve toute l'indétermination de la critique: il ne nécessite pas de formation académique précise. Une

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments de Charles Daremberg (1817-1872) et Edmond Saglio (1828-1911), Paris, Hachette, 1877-1919, 10 t.

101. La bibliographie de Georges Duplessis compte plus de soixante-dix titres répertoriés dont une majorité est constituée par de brèves monographies sur la gravure et les graveurs. Par exemple, il publie en 1855, une nouvelle édition du *Livre des peintres et graveurs* de l'abbé Michel de Marolles [Paris, n.l.]; en 1859, *Notices sur la vie et les travaux de Gérard Audran, graveur ordinaire du roi* [Lyon, L. Perrin]; en 1860 *Le département des estampes à la Bibliothèque impériale, son origine et ses développements successifs* [Paris, J. Claye]; en 1870, *Le Catalogue des estampes gravées par Claude Gellée*, en collaboration avec Édouard Meaume [Paris, Vve Bouchard-Huzard]; en 1875, *Les Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck* [Paris, Amand-Durand]; en 1876, *Les Eaux-fortes de Claude le Lorrain* [Paris, Amand-Durand]; en 1877, *L'oeuvre d'Albert Dürer*, reproduit et publié par Amand-Durand, en 1878 *Les Eaux-fortes de Jacques Ruysdaël* [Paris, Amand-Durand] et, la même année, *L'oeuvre de André Mantegna* [Paris, Amand-Durand]; en 1886, *Oeuvre de Martin Schongauer*, reproduit par Amand-Durand [Paris, Amand-Durand]; en 1892, *Les Audran* [Paris, Librairie de l'art]. Parmi les ouvrages plus substantiels, mentionnons parmi d'autres, de 1861, *Histoire de la gravure en France et Histoire de la gravure d'estampes en France depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*, Prix Bordin de l'Académie des beaux-arts [Paris, Rapilly]; entre 1865 et 1871, *Le Peintre-Graveur français*, (les tomes IX, X et XI du Robert-Dumesnil), [Paris, n.l.]; en 1875, *De la gravure de portrait en France*, couronné par l'Académie des Beaux-Arts [Paris, Rapilly]; en 1880, *L'Histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d'indications pour former une collection d'estampes* [Paris, Hachette]; en 1886, *Le Dictionnaire des marques et des monogrammes des graveurs*, en collaboration avec Henri Bouchot [Paris, J. Rouam].

solide culture générale (une connaissance approfondie des lettres classiques), le goût des voyages et de l'art (19% d'entre eux s'orientaient à l'origine vers la carrière artistique) constituent leur bagage usuel et l'approfondissement des connaissances s'effectue par la fréquentation assidue des amateurs, des collectionneurs et des musées ¹⁰². Pendant ces deux premières décennies, l'écriture du passé --des arts du dessin-- est pratiquée généralement par deux formations sociales fort différentes: la première possède encore titres et/ou fortune personnelle et se retrouve, comme dans l'Ancien Régime aux postes de commande; la seconde, d'origine bourgeoise moyenne et instruite, doit sa davantage sa réussite à ses talents et à ses mérites. Les premiers occupent le plus souvent les postes prestigieux (la direction des Beaux-Arts, la direction des musées, les conservations des divers départements, les comités et conseils supérieurs des diverses institutions, commissions gouvernementales). Parmi eux, nous pouvons repertorier le comte Léon de Laborde (1804-1869), le marquis Philippe de Chennevières (1820-1899), le comte Anatole de Montaiglon (1824-1895), le collectionneur et propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts*, Émile Galichon et l'imprimeur Firmin Didot (1790-1876), pour lesquels les responsabilités (et les honneurs) découlent d'un amour véritable pour l'art du passé et souvent secondés par une immense érudition.

Dans la première catégorie, l'importance de Philippe de Chennevières-Pointel reste exceptionnelle. Après des études de droit à l'université d'Aix-en-Provence, bien qu'originaire de Falaise, en Normandie, il monte à Paris, au début des années quarante, et entre au Louvre, en 1846, comme attaché à l'administration des musées royaux, poste qui marque le début d'une longue carrière dans les musées. Homme d'idées et d'action, il se fait déjà remarquer, en 1848, par un discours flamboyant, devant l'Assemblée nationale de la Seconde République, où il prône le transfert de l'administration du Ministère de l'Intérieur à

102. Voir, par exemple, Arcisse de Caumont, *Mes souvenirs*, Caen, Hardel, 1870, pp. 4-5: Après avoir parlé de l'impact du Musée des Petits-Augustins, Arcisse de Caumont écrit: "Le Baron de la Doucette me proposa ses bons offices auprès de ses amis, et il me présenta à plusieurs entre autres: à l'excellent M. du Sommerard, qui voulut bien me montrer en détail sa belle collection."

celui de l'Instruction publique, alléguant le manque d'intérêt pour les questions artistiques des ministres et administrateurs de l'Intérieur et de la vision trop étroite du ministre Fontanes, qui avait créé ce ministère sous l'Empire¹⁰³. Dès 1847, influencé par les travaux historiques d'Augustin Thierry et de François Guizot¹⁰⁴, autant par les thèmes «nationalistes» que par la méthode archivistique, il donne une nouvelle orientation aux études sur l'art français et publie un livre remarqué, **les Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France** (1847-1862), où il pratique la chasse aux documents historiques et commence un inventaire systématique des oeuvres des maîtres provinciaux français dans les fonds des musées déjà constitués. Fort de cette expérience et convaincu de la nécessité de sauvegarder les fonds d'archives, il lance, en 1850, avec ses collègues du Louvre et d'autres érudits, **les Archives de l'art français, recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France**¹⁰⁵. Georges Lafenestre, dans la nécrologie de Chennevières-Pointel fait écho à cet état de choses lorsqu'il écrit:

Dans son petit bureau du Louvre, il connut Eudoxe Soulié, et, par Soulié, Dussieux, Anatole de Montaiglon, Paul Mantz. C'est alors que se forma ce groupe exemplaire, laborieux et modeste, de chercheurs infatigables, d'érudits consciencieux, de connaisseurs délicats, sans ambition et sans pédantisme, qui vécurent sans bruit et moururent pauvres. [Le marquis de Chennevières] allait bientôt les entraîner tous dans ces patriotiques et aventureuses entreprises des **Mémoires inédits de l'ancienne Académie** et des **Archives de l'Art français** (1851), après le succès inattendu des **Peintres provinciaux**, en 1847.¹⁰⁶

Le jeune attaché du Louvre était alors entouré de journalistes (Mantz), d'historiens (Dussieux),

103. Philippe de Chennevières, **A l'assemblée nationale. Sur la nécessité de transférer l'Administration des Beaux-Arts du Ministère de l'Intérieur à celui de l'Instruction Publique**, Paris, Librairie de l'Assemblée nationale, 1848, pp. 1-4.

104. Jules Lefebvre, **Discours à l'occasion des funérailles de M. le Marquis de Chennevières, membre de l'Académie**, le mardi 4 avril 1899, *in* Institut de France, Académie des Beaux-Arts, p. 2.

105. En fait Philippe de Chennevières-Pointel fonde et dirige les **Archives** avec la participation active d'Anatole de Montaiglon, de Paul Mantz, d'Eudoxe Soulié, de Louis Dussieux et de bien d'autres. Il assure la direction des trois premiers volumes qui paraissent à raison d'un tome à tous les ans: le 1er en 1851-52; le second en 1852-53 et le troisième en 1853-55 chez J.-B. Dumoulin.

106. Georges Lafenestre, "Le marquis de Chennevières", *GBA*, vol. 40, no 5, mai 1899, p. 400.

d'archivistes (Montaiglon) et aussi de conservateurs (Soulié sans oublier de Reiset). Parallèlement, il travaille sur un second projet, celui d'une réorganisation des musées provinciaux dans le cadre d'un grand inventaire général et estimatif de tous les objets d'art formant le patrimoine de la France¹⁰⁷ ou il appartient dorénavant:

[aux] conservateurs des musées de province de signaler et de garder les oeuvres des maîtres de leurs pays; de veiller à ce qu'ils ne se perdent point dans les collections particulières, surtout à ce qu'ils n'en sortent pas et ne s'en aillent courir les autres contrées, où leur nom inconnu les ferait mépriser sottement; enfin ils devront employer toute ressource pour les acquérir à la galerie de leur ville.¹⁰⁸

En 1852, Chennevières obtient le poste d'inspecteur des musées de province et est chargé des expositions annuelles des peintres vivants. Très actif, il organise, en cette qualité, les Salons du Palais-Royal et des Menus-Plaisirs, celui de l'Exposition universelle de 1855 et publie des **Essais sur les musées d'art de province** (1852) et ses **Notes de voyages sur l'état des arts en France** (1853). Entre 1852 et 1870, il participe à la réorganisation des Salons. En 1854, il contribue de manière importante à la publication des **Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture**. En 1855, il devient l'inspecteur général des expositions d'art et, en 1858, est nommé conservateur-adjoint au Louvre, puis se trouve, en 1861, avec la même fonction de conservateur-adjoint au Musée du Luxembourg où il accède enfin au poste de conservateur titulaire en 1868. Reprenant la succession de Blanc, à la Direction des Beaux-Arts en 1873, il occupe le siège de directeur jusqu'en 1878. Il retourne alors au Luxembourg et prend sa retraite l'année suivante. En tant que directeur des Beaux-Arts, il se trace un programme ambitieux qu'il réalise partiellement. On peut retenir parmi tous les projets qu'il initie, celui de la décoration du Panthéon où il s'implique directement. Il voit, en outre, à la publication du **Bulletin des Beaux-Arts** qui aura

107. Philippe de Chennevières, **Essais sur l'organisation des arts en province**, Paris, Dumoulin, 1852.

108. Philippe de Chennevières, **Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne-France**, Paris, Dumoulin, 1847, t. 1, p. xv, [Genève, Minkoff Reprint, 1873].

onze livraisons, fait voter, en 1875, une loi sur la Conservation des monuments historiques et des objets d'art d'un intérêt national qu'il proposait déjà depuis presque un quart de siècle et donne l'aval aux publications de l'**Inventaire général des richesses artistiques de France**.

Homme d'action et de décision, de Chennevières se distingue de son prédécesseur, Charles Blanc, par ses analyses très pertinentes des besoins du milieu de l'art, par un sens très grand de l'organisation, une expérience dans l'administration muséale et par un goût de l'érudition auxquels ses fonctions au Louvre l'ont particulièrement bien préparé. Blanc, par contre, ne doit son avancement qu'à une solide réputation de critique qui servirent à des jeux d'influences politiques discutables¹⁰⁹. Son passage à la Direction des Beaux-Arts ne laissera qu'un projet à moitié terminé --le Musée européen des copies-- qui, selon son successeur, aura coûté beaucoup trop cher et ne servira à presque rien¹¹⁰.

Le second regroupement comprend surtout les écrivains, les critiques, quelques amateurs de renom et des professionnels subalternes. Leurs travaux nous permettent de les situer dans le monde de l'histoire de l'art comme un noyau important d'«historiens» gravitant autour, entre autres, de la **Gazette des Beaux-Arts**¹¹¹. Parmi ceux-ci, on peut penser aux fortes personnalités d'Alfred Darcel (1818-1893), de Champfleury (1821-1889), de Paul Mantz et de bien d'autres qui brilleront dans d'autres cercles, comme celles de Prosper Mérimée (1803-1870)¹¹² et d'Hippolyte Taine, par exemple. Certains d'entre eux, par leur compétence ou leurs relations ou les deux, seront appelés à occuper de hautes fonctions

109. On ne peut nier l'importance de Louis Blanc dans les nominations de son frère Charles à la direction des Beaux-Arts en 1848 (si l'on se rappelle du sobriquet, BLANC II, dont l'affublent ses ennemis), de même que le rôle de son grand ami, Adolphe Thiers, dans celle de 1871. Mais cela n'enlève rien à la renommée dont il jouissait comme critique d'art et qui autorisait ces nominations politiques. Sa démotion rapide comme directeur des Beaux-Arts, quelque mois plus tard, racontée par son remplaçant, Philippe de Chennevières-Pointel, dans **Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts**, nous montre son manque d'intérêt pour la gestion et son incompetence administrative (t.1, I, pp. 86-89). Voir aussi Pierre Vaisse, **La Troisième République et ses peintres**, *op. cit.*, pp. 112-114 et 172-174.

110. Voir la partie sur la copie, pp. 41-44.

111. Voir le Tableau I, p. 46 et la partie 3. la GBA, pp. 84-95.

112. Inspecteur général de la Commission des Monuments historiques pendant plus de vingt-cinq ans (1834-1860), nommé en 1844 à l'Académie française et à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

officielles dans le monde de l'art ou comme Paul Mantz¹¹³ et Eudoxe Soulié pourront être admis, à cause de leur grande érudition et leur dévouement à la cause de l'art, dans les milieux très sélects des Philippe de Chennevières-Pointel, des Frédéric de Reiset (1815-1891) et des Clément de Ris (1820-1882)¹¹⁴.

En 1860, trois corpus artistiques apparaissent incontournables: l'architecture et la sculpture grecques¹¹⁵ que l'on admire toujours, la peinture de la Renaissance italienne -- le Cinquecento et le Seicento surtout¹¹⁶-- et la peinture des petits maîtres du XVII^e siècle hollandais¹¹⁷ et flamand¹¹⁸ comme en fait foi la célèbre *Philosophie de l'art* d'Hippolyte

113. Bien qu'il soit devenu pour quelques mois, au début de 1880, le directeur des Beaux-Arts.

114. Georges Lafenestre, "Le Marquis de Chennevières", *GBA*, vol. 40, no. 5, mai 1899, pp. 400.

115. Émile Gebhart, *Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre*, Paris, F. Tandou, 1864; *Essai sur la peinture de genre dans l'Antiquité*, Paris, Imprimerie impériale, 1868; Louis de Ronchaud, *Phidias, sa vie et ses oeuvres*, Paris, Gide, Libraire-Editeur, 1861, Voir aussi les travaux de Beulé, Lenormand et de Perrot dans le chapitre II.

116. Armand Baschet, *Les Femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise, par deux Vénitiens*, en collaboration avec Feuillet de Conches, Paris, A. Aubry, 1865. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École vénitienne"*, avec la collaboration de Paul Mantz, Paris, Renouard, 1868; *Histoire des peintres de toutes les écoles. "Écoles ombrienne et romaine"*, avec la collaboration de Paul Mantz et de Théophile Silvestre), Paris, Renouard, 1870; *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École bolonaise"*, Paris, Renouard, 1874; *Histoire des peintres de toutes les écoles. "Écoles lombardes"*, avec la collaboration de Paul Rochery et Georges Lafenestre, Paris, Renouard, 1875. *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École milanaise"*, avec la collaboration de Georges Lafenestre, Paris, Renouard, 1875; *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École florentine"*, avec la collaboration de Paul Mantz, Paris, Renouard, 1876; *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École napolitaine"*, avec la collaboration de Marius Chaumelin, Paris, Renouard, 1876; *Histoire de peintres de toutes les écoles. "École génoise"*, texte entier produit par Marius Chaumelin, Paris, Renouard, 1876; les courtes monographies d'Ernest Breton sur les grands peintres du XVI^e siècle italien comme la série des *Notices sur la vie et les ouvrages de Michel-Ange* [1860], *de Raphaël* [1863], *du Titien* [1865], *de Paul Véronèse* [1867], [Saint-Germain-en-Laye, Beau]; l'étude de Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVI^e siècle et des catalogues raisonnés, historiques et bibliographiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, (2^e éd. 1866, 3^e 1875, 5^e 1881 chez Hetzel à Paris); enfin, parmi les neuf livres sur Raphaël d'Anatole Gruyer, mentionnons les suivants: *Essais sur les fresques de Raphaël au Vatican*, Paris, Renouard, 1859, 2 t., t. I, les Chambres, t. II, les Loges; *Raphaël et l'Antiquité*, Paris, Renouard, 1864, 2 t.; *Les Vierges et Raphaël et l'iconographie de la vierge*, Paris, Renouard, 1869, 3 t., et *Raphaël, peintre de portraits, fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnes représentées dans les portraits de Raphaël*, Paris, Renouard, 1881, 2 t.

117. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École hollandaise"*, Paris, Renouard, 1861. Arsène Houssaye, *Galerie flamande et hollandaise*, Paris, Administration

Taine, texte retravaillé de ses cours à l'École impériale des Beaux-Arts entre 1865 et 1870. Les pratiques artistiques acceptées par l'Académie se rattachent toutes plus ou moins à ces trois tendances. Pour la première, qu'il suffise de mentionner Flandrin et Ingres, alors professeurs à l'École des Beaux-Arts et dont l'influence reste majeure pendant la deuxième moitié du siècle; puis, Couture, Cabanel et Bouguereau pour la seconde tendance et enfin Meissonnier, Charlet et Ary Schefer pour la dernière.

Cependant la domination des secteurs mentionnés se retrouve doucement remise en question par l'intérêt des écrivains et des critiques d'art pour des expériences esthétiques différentes: le goût pour l'art espagnol¹¹⁹, l'art des Hals et des Rembrandt¹²⁰ plutôt que le pittoresque léché des nombreux peintres hollandais de genre de la même période, la revalorisation de l'art français, ses origines tant médiévales¹²¹ que renaissante¹²²,

Centrale, 1857, **Histoire de la peinture flamande et hollandaise**, Paris, L'Artiste, 1866. William Thoré-Bürger, **Musées de Hollande. Musée van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam**, 1860, Renouard, 2 t.

118. Charles Blanc, **Histoire des peintres de toutes les écoles.-École Flamande**, en collaboration avec Paul Mantz, Alfred Michiels, Théophile Silvestre et Alphonse Wauters, Paris, Renouard, 1864; Arsène Houssaye, **Merveilles de l'art flamand**, Paris, Librairie du Petit Journal, 1867; Alfred Michiels, **Rubens et l'École d'Anvers**, Paris, Delahays, 1854; **Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864**, Paris, Lacroix et Verboeck, 1865-75, 10 t.; William Thoré-Bürger, **Le Musée d'Anvers**, Paris, Renouard, 1862.

119. Charles Blanc, **Histoire des peintres de toutes les écoles.-École espagnole**, en collaboration avec William Thoré-Bürger, Paul Mantz, Louis Viardot, Paris, Renouard, 1869; Charles Gueulette, **Les peintres espagnols, études biographiques et critiques sur les principaux maîtres anciens et modernes**, Paris, Gaux, 1863; Paul Lefort, **Francesco Goya, étude biographique et critique, suivie de l'Essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié**, Paris, Renouard, 1877.

120. Charles Blanc, **L'oeuvre complet de Rembrandt, Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures**, Paris, Gide, 1859-1861, 2 t. Réédité en 1873, à Paris, chez A. Lévy et, une seconde fois, en 1880 sous le titre de: **L'oeuvre de Rembrandt. Ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du maître, exécutées sous la direction de M. Firmin Delangle**, Paris, A. Quantin, 2 t.

121. Les nombreux textes de Firmin-Didot sur les enluminures dont **Les Estienne, Henri I, François I et II, Robert I, II et III, Henri II, Paul et Antoine**, Paris, Firmin-Didot frères et fils, 1856 et le **Missel de Jacques Juvénal des Ursins**, Paris, Firmin Didot, frères et fils, 1861; Léon de Laborde, **Les Ducs de Bourgogne: études sur les lettres, les arts et industrie pendant le XVe s. et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne**, Paris, Plon, 3 t. (2e partie: Preuves).

122. Charles Blanc, **Histoire des peintres de toutes les écoles.-Ecole française**, Paris, Renouard, 1862, t. I; Firmin-Didot, **Étude sur Jean Cousin, suivie de Notices sur Jean Leclerc et Pierre Woelriot**, Paris, Firmin-Didot, frères et fils, 1872 et Léon de Laborde, **La Renaissance des arts à la cour de France, étude sur le XVIe siècle [1850-1855]**, Ne v

l'«esprit» des compositions du XVIII^e siècle et la réévaluation de la production française du XVII^e siècle¹²³, sans oublier l'intérêt pour l'art anglais découvert lors des grandes Expositions internationales¹²⁴ et du goût de quelques amateurs en vue pour l'art allemand¹²⁵. Dans ce contexte, on voit combien pouvait apparaître nouvelle et peu orthodoxe la fréquentation de Rubens et, surtout, de Rembrandt par Delacroix, des Espagnols par Manet, des primitifs italiens du Quattrocento¹²⁶ et surtout du XVIII^e siècle français¹²⁷. Dans le champ de l'histoire de l'art, les attaques contre l'autorité de l'Académie n'origine pas seulement des artistes d'avant-garde, mais aussi de leurs amis critiques.

A partir des années cinquante, la découverte et l'exploitation de nouveaux paradigmes comme la valorisation de l'art d'un Vermeer (Van der Meer) et d'un Frans Hals par Thoré-Bürger¹²⁸ et celui des frères LeNain par Champfleury¹²⁹ élargissent les frontières de l'histoire de l'art sans toutefois en changer les structures du corpus ou la méthode d'analyse

York, Burt Franklin Reprints, 1965, 2 t.

123. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. "École française"*, Paris, Renouard, 1862, t. I; Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne-France [1847-1854]*, Genève, Reprint Minkoff, 1973, 2 t.; Léon Lagrange, Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux, (extr. GBA) Paris, Didier, 1868; Édouard Meaume, *Catalogue des estampes gravées par Claude Gellée, dit le Lorrain, précédé d'une Notice sur cet artiste*, avec Georges Duplessis, Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1871 et la même année, *Claude Gellée dit le Lorrain*, Nancy, G. Crépin-Leblond, impr., Sébastien Leclerc 1637-1714 et son oeuvre, Paris, Baur et Rapilly, 1877; *Étude bibliographique sur les livres illustrés par Sébastien LeClerc*, Paris, L. Techener, 1877.

124. Charles Blanc, *Exposition internationale de Manchester*, Paris, Renouard, 1857.

125. En particulier de Charles Éphrussi.

126. Charles Clément, *De la peinture religieuse en Italie jusqu'à fra Angelico de Fiesole*, Paris, Ch. Mercueis, 1857.

127. Léon Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison et un grand nombre de documents inédits*, Paris, Didier & Cie, Librairie académique, 1864. Voir aussi la note 93.

128. William Thoré-Bürger, "Frans Hals", GBA, vol. 9, no 3, mars 1868, pp. 219-233 et vol. 9, no 5, mai 1868, pp. 431-449; "Dirk Hals et les fils de Frans", GBA, vol. 9, no. 11, novembre 1868, pp. 390-403.

129. Champfleury, *Essai sur la vie et l'oeuvre des Le Nain*, Laon, Impr. de E. Fleury, 1860; *Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères LeNain*, Laon, Impr. de E. Fleury, 1862; *Documents positifs sur la vie des frères LeNain*, Laon, Impr. de E. Fleury, 1865. Ces textes qui avaient déjà été, en partie, publiés dans la GBA: "Nouvelles sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain" du 1^{er} novembre 1860, pp. 173-186; du 1^{er} décembre 1860, pp. 266-278 et du 15 décembre 1860, pp. 324-333.

utilisée: on ne fait que remplacer un contenu par un autre. Même les amateurs, collectionneurs et curieux dont les goûts pour l'art du passé suivent davantage leurs propres inclinations que les normes et modèles fixés par l'Académie, n'arrivent pas à en secouer le joug. L'engouement pour la peinture galante du XVIII^e siècle reste un cas très intéressant, d'abord parce qu'il est très répandu¹³⁰, ensuite, parce qu'il semble irrésistible. Mais sous prétexte de retrouver toute la finesse de l'esprit français, ce dont ne se prive pas Charles Blanc, il faut bien admettre que ce sont aussi les plaisirs des titillements érotiques pour amateurs-voyeurs qui se manifestent. A travers une langue magnifiquement maîtrisée, les Goncourt décrivent les caractéristiques des tableaux de Boucher de la façon suivante:

La volupté, c'est tout l'idéal de Boucher: c'est tout ce que sa peinture a d'âme. Ne lui demandez que les nudités de la fable; mais aussi quelle main preste, quelle imagination fraîche dans l'indécence même, quelle entente de l'arrangement, pour jeter de jolis corps sur des nuages arrondis en cous de cygnes! Quel heureux enchaînement dans ces guirlandes de déesses qu'il dénoue dans un ciel! Quel étalage de chair fleurie, de lignes ondulantes, de formes qu'on dirait modelées par une caresse! Comme il s'entend aux poses indiscretes, aux coquetteries des molles attitudes, aux provocation de la nonchalance couchée de tout son long sur sur décor d'apothéose, comme sur un tapis de harem!...¹³¹

Avec l'intérêt grandissant des amateurs d'art dans les années soixante pour ces formes «privées» de plaisir pictural, la pulsion scopique peut se manifester avec toute sa force, sans être soumise à la censure objectivante du processus d'historicisation.

A partir des préoccupations principales des auteurs, l'écriture du passé peut s'inscrire dans des registres différents. On ne peut ici que noter les différences entre les écrits d'un Arsène Houssaye, des frères Goncourt, d'un Charles Blanc ou d'un Paul Mantz sur le XVIII^e siècle français, par exemple, et les incursions d'un Anatole de Montaiglon et d'un Jules-

130. Voir les articles d'Horsin-Déon sur les principales collections parisiennes autour de 1860, dans les trois **Annuaire des artistes et des amateurs**, publiés annuellement par Paul Lacroix, chez Renouard en 1860, 1861 et 1862.

131. Jules et Edmont de Goncourt, "Boucher" in **L'Art du XVIII^e siècle** [1875] texte reproduit intégralement par Jean-Paul Bouillon in **Goncourt, L'art du XVIII^e siècle**, Paris, Hermann, Miroirs de l'Art, 1967, à partir de la page 94.

Joseph Guiffrey dans l'art de la même période. Les premiers, bien que stylistiquement bien différents les uns des autres, s'inscrivent dans une tradition purement littéraire que n'aurait pas désavouée des historiens d'art plus près de nous comme Élie Faure et René Huyghe. Les frères Goncourt favorisent une adéquation «jouissive» entre l'image artistique et la description poétique¹³² pendant que Blanc et Mantz rationalisent partiellement leurs jugements des oeuvres à travers la narration biographique¹³³. Les seconds, archivistes-paléographes, sortis de l'École des Chartes, se contentent ou bien de moderniser l'orthographe des anciens documents biographiques ou, à l'instar de Philippe de Chennevières, truffent leurs écrits de citations longuement analysées où le plaisir de l'oeuvre semble se perdre dans le plaisir de l'érudition sur l'oeuvre. Nous remarquons la même chose dans le travail savant de Léon de Laborde. D'allégeance politique différente, ce dernier est légitimiste plutôt que libéral et républicain et combat l'importance accordée à la notion de peuple dans la constitution d'une idéologie nationale sous l'impulsion de Michelet et des Romantiques. Il développe une vision des arts qui accorde une plus grande importance à l'aristocratie dans la formation de l'État français et ses travaux, sur les cours de Bourgogne au XVe siècle et la cour de France au XVIe, font état d'un souci constant pour l'exhaustivité documentaire et de la vérité --réhabilitation-- qu'elle ne peut manquer de produire. Il écrit:

L'histoire des arts, au moyen âge, dans les pays au nord de l'Italie, ayant été négligée par les contemporains, c'est à notre époque qu'il revenait de l'écrire; mais jusqu'à présent on s'y est mal pris. Les uns s'attachant aux monuments seuls, n'ont pas fait assez la part des interruptions violentes amenées par les guerres et les révolutions, ils ont nié l'activité des artistes, faute de retrouver leurs oeuvres; les autres, demandant leurs renseignements aux livres, ont déclaré qu'il n'y avait pas d'art, parce qu'ils ne trouvaient pas leur histoire toute faite et tout imprimée. Il y a injustice de part et d'autre: l'art a été actif, brillant, productif; il a occupé une place importante dans les goûts et les habitudes, mais sa trace ne se retrouve plus aujourd'hui que sous

132. Jules et Edmond de Goncourt, "Watteau" et "Boucher" dans *L'Art du XVIIIe siècle* qui réunit en un volume les fascicules sur les artistes du XVIIIe siècle parus dans divers périodiques comme *L'Artiste* et la *GBA* depuis 1860. Voir note 93.

133. Blanc, *Histoires des peintres de toutes les Écoles*, "École française", t. 2, Paris, Renouard, 1862.

la poussière des archives et dans les collections éparses. ¹³⁴

Les sous-champs des arts du dessin ne connaissent pas non plus la linéarité du développement de l'**Histoire des peintres de toutes les écoles** de Charles Blanc. En effet, chez ces personnalités diverses, de milieux différents et d'intérêts tout aussi diversifiés, on peut quand même remarquer l'interaction entre les activités du présent et le retour sur le passé. C'est dire que l'histoire de l'art telle qu'on la pense depuis la fin du siècle dans toute sa reconstruction événementielle, n'existe pas encore véritablement bien que les travaux des érudits encore minoritaires s'orientent dans ce sens. Ce fil conducteur historicisant apparaît brisé, fragmenté et incomplet dans les divers ouvrages. Il existe toujours dans l'écriture de l'histoire une médiation contemporaine entre l'historien et son objet: ce dernier n'est pas devenu encore cet oeil désincarné qui replace les morceaux du «**puzzle**», mais celui qui, manipulant monuments et documents, découvre avec bonheur, les grandes articulations d'un réel antérieur. La trace, le vestige suggère la présence d'une réalité jusque-là oubliée, inconnue, méconnue plutôt que le résultat sans surprise (scolaire) d'un événement connu ou anticipé. La différence est de taille, même si le dispositif est identique. Il faut le voir apparaître dans tous ces textes qui écrivent avec délice, se complaisent dans la multiplicité du réel sublunaire. Paul Lacroix saisit bien cet émerveillement quand il écrit dans la «Préface» de son vaste ouvrage, **Les Arts du Moyen âge et à l'époque de la Renaissance**:

Notre sujet présente, en même temps un autre genre d'intérêt plus élevé et non moins attachant. Ici chaque art apparaît dans ses différentes phases, dans ses progrès divers. C'est une histoire: histoire non seulement des arts, mais de l'époque même où ils se sont développés, car les arts, considérés dans leur généralité, sont l'expression la plus vraie de la société. Ils nous disent ses goûts, ses idées, son caractère; ils nous la montrent dans ses oeuvres. De tout ce qu'une époque peut laisser d'elle-même aux âges suivants, ce qui la représente le plus vivement, c'est l'art: les arts d'une époque la ressuscitent et la ramène devant nous. ¹³⁵

Elle a encore sa source dans l'exemple important qu'elle donne à voir pour la production

134. Léon de Laborde, **Les Ducs de Bourgogne**, *op. cit.*, p. 1.

135. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), **Les Arts du Moyen âge et à l'époque de la Renaissance**, Paris, Firmin-Didot, 1869, pp. ii-iii.

actuelle¹³⁶. En d'autres termes, l'exploration du passé se fait par l'intermédiaire d'un objet, d'une expérience, d'une idée qui existe dans le présent de l'auteur. Il n'est jamais le pur plaisir de la reconstitution historique en soi. Il lui faut un déclencheur.

c. L'architecture (1860-1880)

Pendant ces deux décennies, l'écriture sur l'architecture du passé reste un cas spécial et elle est généralement entre les mains d'architectes professionnels, pour la plupart, formés dans la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts, pour qui la conception «moderne» de l'architecture doit beaucoup aux styles artistiques¹³⁷ du passé --l'historicisme¹³⁸. Cette littérature reste d'abord didactique, à l'usage des étudiants en architecture et des praticiens¹³⁹. Elle leur enseigne non seulement l'histoire de leur discipline --bénéfice secondaire--, mais surtout et avant tout les principes et techniques de construction en vigueur et la complexité de la décoration architectonique. Le manuel général et le grand «dépanneur» à l'usage de tous les architectes n'est-il pas le Vignole? L'un des premiers praticiens reste Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) dont le mémoire sur la **Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrome sur les Grecs**, lu à l'Académie des

136. L'intérêt de Firmin-Didot pour les manuscrits anciens passe aussi par son expérience d'imprimeur et de libraire.

137. Hélène Lipstadt, "Early Architectural periodicals" *in* Robin Middleton (éd.), *op. cit.*, p. 53: "Whatever the practical nature of the [architectural] Journal, implicit throughout was a belief in the artistic basis of architecture. This was a traditional attitude, inherent in the accepted image of the architect, cultivated in the system of education offered and in the organization of the profession."

138. Nous utilisons le terme "historicisme" dans le sens que lui donne Hubert Damisch qui écrit: "Le néologisme "historicisme" a pris dans la critique artistique, un sens précis qui ne doit cependant pas en faire oublier la connotation philosophique. [...] Il désigne et qualifie, en matière architecturale, une pratique fondée, en tout ou en partie, sur la référence explicite aux styles historiques et sur le recours délibéré à des modèles, à des formes ou à des éléments empruntés soit à une "Antiquité" ou à un passé plus ou moins reculé, soit à la tradition nationale, soit encore à des cultures étrangères, sinon exotiques." *L'Art. Historicisme (Art) in Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1972, vol. 8, p. 448.

139. Annie Jacques dans son article, "The Programmes of the Architectural Section of the École des Beaux-Arts (1819-1914)" paru dans *The Beaux-Arts and XIXth century French Architecture* sous la direction de Robert Middleton, [Cambridge (Mass.) M.I.T. Press, 1982], pp. 58-65, n'étudie que les projets demandés aux élèves et ne se penche pas sur la dimension très fortement historiciste de cet enseignement.

Beaux-Arts, en 1830, suscite de vives polémiques. Le texte est finalement publié en 1851. Le groupe le plus nombreux, toutefois, s'exerce à la restauration des monuments historiques médiévaux¹⁴⁰, sous la direction d'architectes comme Albert Lenoir (1801-1891), Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) et Émile Boeswillwald (1815-1894). Guilhermy écrivait: «M. Boeswillwald, inspecteur général des monuments historiques, a recueilli, en 1857, la succession de M. Lassus, et c'est lui, nous l'espérons bien, qui aura la gloire de mettre la dernière main à cette admirable restauration [la Sainte-Chapelle]»¹⁴¹. Mais c'est surtout grâce au rayonnement, aux travaux et aux nombreux et brillants écrits de Viollet-le-Duc (1814-1879) et d'Anatole de Baudot (1834-1915) que la connaissance plus «scientifique» du Moyen Age se répand. Élève de Labrousse et de Viollet-le-Duc, avec lequel il collabore à la restauration de divers monuments, ce dernier lui succède en 1879 comme Inspecteur général et comme président de la Commission des monuments historiques. L'action persévérante et continue de cet organisme verra à la mise sur pied, dans le second tiers du siècle, des services de conservation de l'architecture historique¹⁴². Elle permettra, en outre, un corpus très impressionnant d'écrits, parmi lesquels on doit mentionner surtout ceux de Daniel Ramée (1806-1887)¹⁴³. Attaché à la Commission, il exerça une influence directe sur le premier Inspecteur général (1831-1834), Ludovic Vitet (1804-1873), qu'il initia à l'art gothique et, avec qui il écrivit, en 1845, une étude sur **Notre-Dame de Noyon**. Les ouvrages de Viollet-le-Duc, en particulier, le **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle**, publié en 10 volumes, entre 1853 et 1869 et la **Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris**, écrit en collaboration avec Guilhermy, en 1856¹⁴⁴ doivent beaucoup aux nombreux

140. Voir chapitre II, l'archéologie médiévale, pp. 112-129.

141. Guilhermy, **Description de la Sainte-Chapelle**, Paris, à la Sainte-Chapelle, 1867, (de nombreuses réimpressions), p. 21.

142. Parmi les architectes restaurateurs, on doit encore nommer, Hippolyte Destailleurs (1822-1893), Daniel Ramée (1806-1887) et Charles Rupricht-Robert (1820-1887).

143. Responsable de la restauration des cathédrales de Noyon, Senlis et Beauvais. On lui doit une **Histoire générale de l'architecture en France depuis les Romains jusqu'au seizième siècle**, Paris, A. Franck, 1846, 2 t. et, l'**Histoire générale de l'architecture**, Paris, Amyot, 1860-1885, 3 t.

144. Viollet-le-Duc et Guilhermy, **Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris**, Paris,

voyages (1832-1840) que Viollet-le-Duc fit à travers les provinces de France en compagnie de Mérimée qui l'avait pris sous son aile.

Si le Moyen Age occupe une place prépondérante à cette époque, les autres périodes ne sont pourtant pas complètement délaissées¹⁴⁵. Adolphe Berty (1818-1867) publie «plusieurs ouvrages estimables» sur les architectes français de la Renaissance et les motifs d'ornementation architectonique des XVI^e et XVII^e siècle français¹⁴⁶. Henry de Geymüller se spécialise aussi dans l'architecture de la Renaissance française, et dans l'architecture italienne. Pourtant, nous pouvons constater que l'architecture ancienne devient de plus en plus le fait des archéologues parmi lesquels il faut mentionner Charles-Ernest Beulé. L'intérêt pour l'architecture médiévale déborde naturellement le champ strict de la restauration historique, fief des architectes-archéologues. Il reste pourtant difficile de départager au milieu du siècle ce qui relèverait plus spécifiquement d'une pratique architecturale et ce qui relèverait d'une pratique archéologique, les deux s'intéressant aux constructions selon des optiques différentes que l'historicisme du XIX^e siècle confond allègrement. Si l'on accepte la définition générale de l'architecture de Bachelet et Dezobry, **Dictionnaire général des lettres, des beaux-Arts et des sciences morales et politiques**, comme l'«art de bâtir suivant des règles déterminées par la destination et le caractère des édifices»¹⁴⁷, et l'archéologie comme «la science des antiquités»¹⁴⁸, on peut voir que les architectes historicistes allient à leur «art de bâtir» contemporain, la «science des antiquités» et que les archéologues utilisent les outils des architectes lorsqu'ils s'intéressent au vaste champ des ruines architecturales. Les deux définitions peuvent donc être considérées comme complémentaires. Outre les architectes

France, Librairie d'architecture, 1856.

145. Voir le chapitre II sur l'Archéologie antique, pp. 165-171.

146. Adolphe Berty, **Les grands architectes français de la Renaissance: P. Lescot, Philippe de L'Orme, Jean Goujon, Jean Bullant, les Du Cerceau, les Métezeau, les Chambiges**, Paris, A. Aubry, 1860 et **La Renaissance monumentale en France, spécimens de composition et d'ornementation architectoniques empruntés aux édifices construits sous le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Louis XIV**, Paris, A. Morel, 1864, 2 t.

147. Bachelet et Dezobry, *op. cit.*, t. 1, p. 201.

148. *Ibid.*, t. 1, p. 199.

professionnels, quelques «archéologues»¹⁴⁹ s'aventurent dans ce sous-champ encore relativement limité: le marquis de Vogüé (1829-1816)¹⁵⁰, Félix de Verneilh-Puiraseau (1819-1864)¹⁵¹ et Jules Gailhabaud (1810-1888)¹⁵². Ce dernier est un commerçant fortuné (les textiles lillois), plus intéressé par les arts que par les affaires qu'il abandonne en 1839, au profit de l'art et de l'archéologie. Lié avec Letronne et Burnouf, il fonde avec eux la **Revue archéologique**, en 1844.

Il semblerait pourtant que les écrits sur l'architecture deviennent de plus en plus le fait des professeurs, responsables des cours «historiques» et des cours théoriques d'architecture de l'École des Beaux-Arts et de l'École spéciale d'architecture, école fondée par Émile Trélat en 1865. Ces textes répondent surtout à des besoins d'ordre pratique et, de plus en plus, à des besoins techniques et historiques d'érudition. D'une part, on retrouve un grand nombre d'exemples à l'usage des architectes, comme les **Fragments d'architecture, Égypte. Grèce. Rome. Moyen Age. Renaissance. Age moderne, etc. Avec notices descriptives** de Pierre Chabat (1827-). D'autre part, sous l'influence grandissante de l'histoire nouvelle, de nombreux manuels entretiennent des objectifs semblables aux **Entretiens sur l'architecture** de Viollet-le-Duc. Ce dernier écrit:

[...] car, suivant ma manière de voir, faire un cours d'architecture, c'est embrasser un vaste champ d'étude, c'est fouiller dans l'histoire des peuples, examiner leurs institutions et leurs moeurs, rendre compte des influences diverses qui les ont

149. Le terme archéologue ici est pris dans un sens différent que celui qui a été défini antérieurement, il désigne les amateurs savants, le plus souvent autodidactes et formés sur le tas, qui ont été les premiers praticiens de cette discipline depuis le milieu du XVIII^e siècle et, qui, sous l'expansion du système de l'éducation supérieure sous le Second Empire et la Troisième République, disparaîtront de la carte intellectuelle.

150. Melchior de Vogüé, **Les Églises de la Terre-Sainte**, Paris, V. Didron, 1860.

151. Félix de Verneilh-Puyraseau, **L'Architecture byzantine en France. Saint-Front de Périgueux et les églises à coupole de l'Aquitaine**, [gravures par Léon Gaucherel], Paris, V. Didron, 1851.

152. Jules Gailhabaud, **L'architecture du Ve au XVI^e siècle et les arts qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc., publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers**, Paris, Gide et J. Baudry, 1850-58, 4 t. et **Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques**, Paris, Librairie Firmin-Didot frères, 1870, 3 t.

conduits à la décadence. Se borner à faire passer devant les yeux des lecteurs attentifs les formes d'architecture des peuples dont nous connaissons les arts, sans indiquer les raisons d'exister de ces formes, leurs rapports avec le génie des nations, leurs influences relatives; sans chercher le *pourquoi* [en italique dans le texte] des divers systèmes auxquels ces formes se sont soumises, c'est faire une compilation stérile des nombreux ouvrages que chacun peut se procurer facilement aujourd'hui, ou du moins consulter dans nos bibliothèques publiques;[...].¹⁵³

Ce passage montre la différence entre une conception essentiellement pratique de l'architecture où les styles du passé sont simplement considérés comme de possibles modèles formels et une seconde, où la connaissance historique approfondie des mentalités, des usages culturels et des impératifs sociaux s'impose. Nous pouvons ajouter dans la même veine, les travaux d'Émile Boutmy (1835-1906) qui, après avoir remplacé Taine, avec succès dans un cours d'histoire des civilisations, est invité à en donner un sur l'histoire comparée de l'architecture. Il publie, en 1869, une longue introduction, suivie l'année suivante, d'un ouvrage intitulé **Philosophie de l'architecture en Grèce**. Bien que peu remarqué à sa sortie¹⁵⁴, cet ouvrage rejoint des objectifs similaires à ceux de Viollet-le-Duc. Voilà très rapidement exposé les axes du sous-champ architectural français de cette période.

d. Les Arts du dessin (1880-1900)

Dans les deux dernières décennies du XIXe siècle, le nombre d'écrivains ne changera pas de façon notable¹⁵⁵, malgré le fait qu'il se répartit différemment dans chacune des catégories professionnelles que nous avons établies dans la partie précédente. Nous n'avons qu'à comparer les résultats du tableau I (p. 46) et du tableau II de la page suivante pour voir comment à partir d'un bassin similaire, les regroupements se constituent autrement.

153. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* [1863], Reprint, Paris, Pierre Mardaga, éditeur, 1986, p. 5.

154. Texte qui fut réimprimé en 1897, sous le titre, **Le Parthénon et le génie grec**. Michel Prévost, article "Émile Boutmy" *in* le **Dictionnaire de biographie française**, t. 7, p. 62.

155. Pour la période 1860-1880, nous en avons trouvé 64; pour la période 1880-1900, le nombre est légèrement supérieur: 72.

TABLEAU II: Carrière principale des écrivains d'art 1880-1900

1. MILIEU LITTÉRAIRE (31 écrivains = = 43%)
Critiques d'art: 18 = 25% Littérateurs: 4 = 5.5%
Historiens: 5 = 7%
Intermédiaire entre 1 et 2: Écrivains d'art indépendants: 4 = 5.5%
2. MILIEU ARTISTIQUE (37 écrivains = = 51.5%)
Artistes: 6 (Peintres, sculpteurs et graveurs) = 8.5% Architectes: 9 = 12.5%
Amateurs (collectionneurs): 4 = 5.5%
Intermédiaire entre 2 et 3: Professionnels: 18 (Conservateurs et Professeurs) = 25%
3. MILIEU ADMINISTRATIF (4 écrivains = = 5.5%)
Administrateurs et Fonctionnaires: 4 = 5.5%

Pendant cette période, les auteurs ne se confinent toujours pas à une seule catégorie comme en témoignage le curriculum vitae de Georges Lafenestre (1837-1919), par exemple. Ce dernier s'oriente d'abord vers la poésie et commence une carrière littéraire en devenant salonnier au **Moniteur universel**, en 1868. Deux ans plus tard, il entre dans la fonction publique en tant qu'attaché au Ministre des Beaux-Arts où il fait rapidement reconnaître sa valeur ¹⁵⁶. En 1886, il est nommé conservateur-adjoint du département de peinture et de dessin du Louvre, lors de la réunion des deux services, et il remplace Both de Tausia comme conservateur, en 1888. Il assure le cours d'Histoire de la peinture à l'École du Louvre de 1886 à 1905, supplée à Eugène

156. Secrétaire de Charles Blanc en 1871, chef de bureau en 1876 et puis inspecteur des beaux-arts.

Guillaume au Collège de France, en 1882 et lui succède finalement en 1905. Ses premières publications historiques -sur l'art italien- paraissent dans l'**Histoire des peintres de toutes les écoles**, «Écoles lombarde et milanaise» de Blanc. Il publie un ouvrage sur **la peinture italienne depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle** en 1885 et une étude sur la **Vie et l'oeuvre du Titien**, qui connaîtra deux éditions successives ¹⁵⁷.

En examinant le Tableau II, force nous est de convenir que les critiques (journalistes), faisant des incursions dans l'art du passé augmentent considérablement (+11%) pendant que les écrivains d'art indépendants et les littérateurs sont nettement moins nombreux (-14%). De même la participation des architectes (-8.5%) et celles des amateurs (collectionneurs) (-3.5%) semble à la baisse, pendant que celle des artistes (peintres, sculpteurs et graveurs) doublent presque (+4%) et que les postes des professionnels (conservateurs et professeurs) connaissent une hausse très importante (+33%). Le milieu administratif reste sensiblement le même. La majorité des écrivains de cette période viennent de milieux bourgeois (carrières libérales, grandes écoles et/ou entreprises). Avec la consolidation de la Troisième République, les postes sont plus nombreux et de plus en plus attribués aux professionnels selon leur expérience et leur expertise.

L'augmentation de l'intérêt des critiques d'art et des artistes pour l'«histoire de l'art» tient à une plus grande autonomie des milieux de la création face aux impératifs de l'Académie des Beaux-Arts et à l'intérêt manifesté par les amateurs d'art pour cette nouvelle discipline qui a désormais ses entrées dans les milieux de savoir. Entre 1882 et 1885, on compte quelque neuf chaires à l'intérieur desquelles on peut traiter d'histoire de l'art: Georges Perrot occupe la chaire d'archéologie de la Sorbonne; à l'École des Beaux-Arts, Hippolyte Taine occupe celle d'esthétique et d'histoire de l'art pendant que Léon Heuzey professe dans celle d'histoire et archéologie et Boitté dans celle de l'histoire de l'architecture; Eugène

157. Georges Lafenestre, **La peinture italienne, depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle** [1885], Paris, Société française d'éditions d'art, 1900, 2 t.; **La vie et l'oeuvre de Titien** [1887], Paris, Hachette, 1909.

Guillaume occupe depuis 1882 la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France; à la Bibliothèque nationale, François Lenormand occupe la chaire d'archéologie sans oublier Pierret et Heuzey qui occupent les chaires d'archéologies égyptienne et orientale inaugurées à l'École du Louvre en 1882, suivie de près par celle de l'histoire de la peinture occupée par Georges Lafenestre à partir de 1885. Et même un dixième poste officiel est inauguré, en comptant le cours d'histoire de l'art, dispensé par Anatole de Baudot au Musée du Trocadéro. L'autorité des milieux institutionnels (Musée, Écoles, Universités, Collège de France) s'affirme fortement et l'on assiste à des formes importantes de «clustering» --de mise en cluster-- par le cumul des charges¹⁵⁸ et par l'influence des maîtres. Un règlement strict accorde aux conservateurs et aux conservateurs-adjoints des différents départements du musée les chaires d'enseignement de l'École du Louvre, puisqu'il s'agit avant tout de former d'autres conservateurs et érudits qui prendront éventuellement la relève¹⁵⁹. La compétence exclusive en certains domaines du Louvre débordera même sur l'enseignement des autres maisons d'enseignement¹⁶⁰. L'institutionnalisation académique et muséologique de la discipline aura comme effet, à long terme, de rendre l'écriture de l'histoire de l'art plus spécifique, d'en faire le domaine de plus en plus exclusif des professionnels, en la polarisant entre les mains des critiques d'art et des artistes, d'une part, et des professionnels, d'autre part. La zone intermédiaire des amateurs (écrivains d'art et collectionneurs) est alors refoulée en périphérie.

Le corpus disciplinaire devient aussi plus spécifique et les auteurs se «spécialisent» davantage. Parmi les figures les plus représentatives de cette période, nous devons relever celle d'Eugène Müntz (1845-1902). Sorti, en 1876, de l'École de Rome, il entre à l'École nationale des Beaux-Arts comme sous-bibliothécaire et il assure la suppléance du

158. Mentionnons ici le cas d'Eugène Müntz, le bibliothécaire, archiviste et conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts, qui prendra à quelques reprises la suppléance du cours d'Esthétique et histoire de l'art de Taine, en 1876 et en 1884, par exemple.

159. Collectif, *L'École du Louvre, 1882-1932*, Paris, Bibliothèque de l'École du Louvre, 1932.

160. En archéologie notamment, l'enseignement de Léon Heuzey, d'Edmond Pottier et de Théophile Homolle.

cours d'histoire de l'art de Taine. Devenu bibliothécaire, archiviste et conservateur à l'École nationale des Beaux-Arts, deux ans plus tard, il peut se consacrer à ses travaux d'érudition. Parmi ses études les plus appréciées, mentionnons, **Raphaël, sa vie, son oeuvre, son temps** de 1881¹⁶¹. Dans la **Grande Encyclopédie**, Durand-Gréville écrit: «[C'est] la synthèse la plus claire, la mieux ordonnée, la plus voisine de la vérité, qui ait été faite de tous les travaux, y compris les siens propres, publiés sur ce grand sujet»¹⁶². Mais de tous ses livres, celui qui lui vaut le plus d'éloges demeure son **Histoire de l'art pendant la Renaissance** qui permet à Durand-Gréville d'écrire que: «ce grand ouvrage [...] classe Müntz parmi les meilleurs historiens d'art de notre temps»¹⁶³. Dans ces études, le bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts renoue avec la tradition érudite élaborée par Léon de Laborde et Philippe de Chennevières et poursuivie fort avant dans le siècle par la Société de l'Art français sous l'action de J.-J. Guiffrey. La documentation poussée et exhaustive et une méthode chronologique très élaborée empêche l'historien, tout en conservant, la forme biographie de tomber, dans les «topiques» du genre. Un profil similaire se dessine avec Henry Lemonnier (1842-1936), premier professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne, à partir de 1893, successeur d'Ernest Lavisse et spécialiste de l'art français du XVIIe siècle.

Dans un contexte différent, apparaît la figure dominante et flamboyante de Louis Courajod (1841-1896), issu de l'École des Chartes et conservateur du département de Sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps modernes du Louvre, à partir de 1893, jusqu'à sa mort prématurée en 1896. Bien d'autres «historiens» suivront la même voie méthodologique que celle inaugurée par les Courajod et les Lemonnier: les Belges, Edgard Baes (1837-)¹⁶⁴ et Henri Hymans (1836-)¹⁶⁵ consacrent la plus grande partie de leurs

161. Eugène Müntz, **Raphaël, sa vie, son oeuvre, son temps**, Paris, Hachette, 1881, 2e édition augmentée, 1886.

162. É. Durand-Gréville, l'article "Eugène Müntz", in la **Grande Encyclopédie**, t. 37, p. 565.

163. Eugène Müntz, **Histoire de l'art pendant la Renaissance**, Paris, Hachette, 1889-1895, 3 t.

164. Edgard Baes, **Le Séjour de Rubens et de van Dyck en Italie**, Paris, Bruxelles, Impr. de F. Hayes, 1878, et bien d'autres ouvrages.

165. Henri Hymans, **Histoire de la gravure dans l'école de Rubens**, Bruxelles, F. J. Olivier,

recherches à l'art des Flandres. La voie est donc ouverte à la plus jeune génération des Louis Dimier (1865-1943), dont les vues radicales et souvent polémiques sur l'art français ne laissent personne indifférent¹⁶⁶ ; des Émile Bertaux (1869-1917), «spécialiste» de l'Italie médiévale et byzantine¹⁶⁷ et des Charles Diehl (1859-1944), aussi spécialiste de l'art byzantin grec¹⁶⁸ dont les travaux font époque et assurant ainsi l'autorité française en ces domaines. Parmi tous ces historiens, les figures de Pierre de Nolhac (1859-1936), d'Émile Mâle (1862-1954) et de Paul Vitry (1872-1954), représentent les plus beaux fleurons de l'histoire de l'art des premières décennies du XXe siècle. Parmi les artistes et les critiques, bien que plus réfractaires à la spécialisation, on ne compte plus leurs ouvrages importants. On peut mentionner entre autres, les nombreuses études de Charles Éphrussi (1849-1905) sur Albert Dürer¹⁶⁹, les apports du chartiste, Louis Gonse (1846-1921), sur la première synthèse de l'art japonais (1882)¹⁷⁰ et sur l'art gothique (1890), qui, selon le **Nouveau Larousse illustré**, vient combler une lacune dans l'histoire générale de l'art national¹⁷¹.

1879; **Le Livre des peintres de Carel van Mander**, traduction avec notes et commentaires, Paris, Bibliothèque internationale de l'art, 1884-85, 2 t.; **L'Exposition des primitifs flamands à Bruges**, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902; **Les Van Eyck, biographie critique**, Paris, Laurens, 1908.

166. Louis Dimier, **Les logis royaux du palais de Fontainebleau de François Ier à Charles IV**, Fontainebleau, Impr. de M. Bourges, 1898; sa thèse de doctorat intitulée: **Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France**, Paris, Leroux, 1900; **Les impostures de Lenoir**, Paris, Sacquet, 1903 et **Les primitifs français**, Paris, Laurens, 1911.

167. Émile Bertaux, **Un voyage artistique sur les rives de l'Adriatique: Spalato, Venise et Byzance**, Montligeon, Imprimeries de Montligeon, 1899 et **L'Art siennois à Naples au XIVe siècle, à propos d'un livre italien**, Paris, E. Leroux, 1900.

168. Charles Diehl, **Études d'archéologie byzantine. L'Église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide**, Paris, Librairie de l'art, 1889; **L'Art byzantin en Italie méridionale**, Paris, Librairie de l'art, 1894; **L'Afrique byzantine, histoire de la domination byzantine en Afrique**, Paris, Leroux, 1896; **Justinien et la civilisation byzantine au IVe s.**, [New York, Burt Franklin, 1901]; **Manuel d'archéologie byzantine**, Paris, Picard, 1910.

169. Charles Éphrussi, **Étude sur le Triptyque d'Albert Dürer dit le Tableau d'autel de Heller**, Paris, D. Jouaust, 1876; **Un Voyage inédit d'Albert Dürer**, Paris, A. Quantin, 1881; **Albert Dürer et ses dessins**, Paris, A. Quantin, 1882.

170. Louis Gonse, **L'art japonais**, Paris, A. Quantin, 1883, 3 vol. [nouvelles éditions en 1886, 1900 et 1926]. Émile Bertaux, dans la **Grande Encyclopédie**, t. 19, p. 1, écrit: "[Gonse] a formé une collection très importante d'objets anciens du Japon, où se trouvent représentées, dans leur développement chronologiques, toutes les branches de l'art."

171. Louis Gonse, **L'art gothique: l'architecture, la peinture, la sculpture, le décor**, Paris, May et Motteroz, 1890; **La sculpture française depuis le XIe siècle**, Paris, Librairie-imprimeries réunies, 1891. Bertaux dans la **Grande Encyclopédie**, t. 19, p. 1 ajoute: "Ces

Enfin, les textes eux-mêmes explorent les rapports intrinsèques entre les arts. On relève des problématiques de plus en plus spécifiquement historiennes de l'art comme le développement des genres¹⁷², les origines historiques des arts¹⁷³, les influences¹⁷⁴, les caractéristiques de style¹⁷⁵, l'analyse de périodes restreintes¹⁷⁶, d'étapes ou d'événements spécifiques dans les carrières d'artistes connus et moins bien connus¹⁷⁷, les études iconographiques complexes¹⁷⁸, les milieux sociaux --principalement aristocratiques-- de l'art¹⁷⁹. La discipline «histoire de l'art» définit ses objets et établit ses paramètres scientifiques. Dans la **Leçon d'ouverture du Cours d'histoire de la peinture à l'École du Louvre**, Georges Lafenestre propose la méthode suivante:

deux ouvrages d'ensemble ont comblé une lacune dans l'histoire générale de l'art national."

172. Émile Michel, **Jacob van Ruysdaël et les paysagistes de l'École de Haarlem**, Paris, Librairie de l'art, 1890; **Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande**, Paris, Librairie de l'Art, 1892; **Les maîtres du paysage**, Paris, Hachette, Paris, Hachette, 1906.

173. Edgard Baes, **Mémoires sur les caractères constitutifs de l'École flamande de peinture**, Bruxelles, impr. de M. Hayez, 1885; Louis Courajod, **Les origines de la Renaissance en France au XIV^e et au XV^e siècle, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance à l'École nationale du Louvre**, Paris, L. Cerf, 1890; **Les origines de l'art gothique, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française**, Paris, L. Cerf, 1892; **Les Origines de l'art moderne, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes**, Paris, Leroux, 1894. Voir aussi de Louis Courajod, **les Leçons professées à l'école du Louvre (1887- 1896)**, sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel, Paris, Picard et fils, 1899-1901, 3 vol.

174. Émile Mâle, **L'art allemand et l'art français du moyen âge**, Paris, A. Colin, 1917.

175. Edgard Baes, **L'Art primitif français et le style de Flandre et de Bourgogne**, Paris, catalogue d'exposition, 1904.

176. Émile Bertaux, **L'Art siennois à Naples au XIV^e siècle, à propos d'un livre Italien**, Paris, E. Leroux, 1900; Gustave Gruyer, **L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este**, ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Prix Fould), Paris, Plon, 1897; Eugène Müntz, **Les Arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)**, Paris, Ernest Leroux, 1898.

177. Louis Dimier, "Benvenuto Cellini à la Cour de France", Paris, *Revue archéologique*, 1898; Edgard Baes, **Le Séjour de Rubens et de van Dyck en Italie**, Paris, Bruxelles, impr. de F. Hayes, 1878; Henry Lemonnier, **L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin**, Paris, Hachette, 1893.

178. Émile Mâle, **L'art religieux du XIII^e en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration**, Paris, A. Colin, 1899; Eugène Müntz, **Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge**, 1^{ère} série, Paris, E. Leroux, 1887.

179. Eugène Müntz, **Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle**, Paris, Imprimerie nationale, 1895; Pierre de Nolhac, **La Bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la renaissance**, Paris, E. Bouillon et W. Vieweg, 1888; Charles Yriarte, **Histoire de l'art, des artistes et des mécènes princiers en Italie au XV^e et XVI^e s.**, Paris, J. Rothschild, 1878-1898.

Il ne semble donc plus impossible d'appliquer à l'étude historique de la peinture la méthode scientifique que tant d'illustres contemporains ont déjà appliquée, avec tant de succès à l'ethnologie, à la philologie, à l'archéologie, à l'histoire sociale. On peut désormais établir par l'analyse et la critique combinées des faits et des documents, un classement régulier des ouvrages de peinture en établissant, avec plus de précision, la série de ses évolutions.¹⁸⁰

Pour lui, l'enseignement doit s'établir sur «le terrain de l'observation et de l'analyse»¹⁸¹. Il ne s'agit plus de juger les oeuvres d'après des impressions personnelles (le goût) ou d'après des critères esthétiques extrinsèques (le beau), mais de les considérer comme des faits moraux et de les analyser avec impartialité comme les autres faits¹⁸². Lafenestre est très clair: «Le devoir de l'historien est d'exposer d'abord les faits, quels qu'ils soient, aussi complètement que possible, sous les jours divers qui peuvent les éclairer sur toutes leurs faces»¹⁸³. La méthode historique s'impose et réorganise toute la production artistique et elle le fait au nom de l'objectivité historique. Lafenestre reprend exactement les arguments de Gabriel Monod qui affirme bien haut, dans l'article de présentation de *La Revue historique* (1876), «Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle», l'intention purement scientifique du périodique: «elle se renfermera dans le domaine des faits et restera fermée aux théories politiques et philosophiques»¹⁸⁴. Il s'agit, par l'objectivité scientifique de la méthode, de s'éloigner des querelles idéologiques qui ont divisé le champ historique dans la première moitié du siècle. Lafenestre écrit: «Toutefois, nous ne les [les théories esthétiques] prendrons pas comme des arsenaux d'arguments où nous irions chercher des armes plus ou moins émoussées pour défendre nos propres convictions et pour nous jeter dans la mêlée des luttes contemporaine»¹⁸⁵.

180. Georges Lafenestre, "Leçon inaugurale du Cours d'histoire de la peinture à l'École du Louvre", *L'Artiste*, août 1886, p. 87.

181. *Ibid.*

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*

184. Gabriel Monod, "Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle", *La Revue historique*, Paris, Germer-Baillière, t. 1, janvier-juin 1876, p. 36.

185. *Ibid.*

Un des effets les plus sensibles de cette évolution se lit dans la prolifération des histoires générales de l'art¹⁸⁶. Elles correspondent à deux impératifs, un premier, d'ordre socio-politique faisant suite aux nouveaux besoins créés par la démocratisation de l'enseignement qui se poursuit pendant toute la seconde moitié du siècle --système scolaire obligatoire, accès à une instruction plus «savante» et académique des femmes¹⁸⁷--; et un second lié à l'état même de la jeune discipline: circonscrire l'aire de ses activités spécifiques. L'intérêt pour l'histoire de l'art vient de groupes sociaux de plus en plus diversifiés. Salomon Reinach (1858-1932), par exemple, archéologue reconnu et respecté, suppléant de Georges Lafenestre, réussit à remplir le Salon Carré du Louvre d'auditeurs fidèles et captifs avec un cours d'Histoire générale de l'art (1902-1903)¹⁸⁸. Le succès de l'entreprise fait dire au directeur de l'École, Kaempfen: «Je crois qu'un cours de cette nature serait très utile comme

186. Arsène Alexandre, **Histoire populaire de la peinture**, Paris, Laurens, 4 t.: École française (1895), École allemande (1896), École espagnole (1896), École anglaise (1896) qui demeure dans la foulée de la grande histoire des peintres de Blanc; François Bournand, **Précis de l'histoire de l'art, rédigé conformément aux programmes officiels**, ouvrage honoré d'une médaille d'honneur en argent, Paris, Delalain frères, 1893; **Histoire de l'art en France**, Paris, Gedalge Jeune, 1891; **Histoire de l'art chrétien, des origines à nos jours (architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs, mobilier, musique)**, Paris, Bloud & Barral, 1891, 2 t.; Gaston Cougny, **L'Art au moyen âge. Origines de l'art chrétien: l'art byzantin, l'art musulman, l'art roman, l'art gothique. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie**, Paris, F. Didot, 1894; **L'Art moderne, (De la Renaissance au XIXe siècle en Europe). Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie**; Paris, F. Didot, 1895-96, 2 t.; Olivier Merson, **La Peinture française I-du IXe s. à la fin du XVIe s.**, Paris, Picard et Kaan, 1897 (Introduction. de Paul Mantz) **La peinture française du XVIIe et au XVIIIe s.**, Paris, L. H. May, 1900; Henri Motte, **Petite histoire de l'art**, Paris, A. Colin, 1896; William Reymond, **Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours: Architecture, statuaire, peinture**, Paris, Delagrave, 1886 [2e éd. 1890] ; Teodor de Wyzewa, **Les grands peintres de la France**, Paris, Firmin-Didot, 1890; **Les grands peintres de l'Italie**, Paris, Firmin-Didot, Paris, Firmin-Didot, 1890; **Les Grands peintres des Flandres et de la Hollande**, Paris, Firmin-Didot, 1890; **Les Grands peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre, suivi de l'histoire sommaire de la peinture japonaise**, Paris, Firmin-Didot, 1891, 3 parties en 1 t. Wyzewa produit des ouvrages de vulgarisation qui reprennent une structure analogue aux biographies de Charles Blanc.

187. Rappelons que Salomon Reinach avait en 1885 et 1886, à la demande de Michel Bréal, préparé un cours d'histoire générale de l'art pour les élèves du Collège Sévigné.

188. Collectif, "L'«Apollo» et l'histoire générale de l'Art" [1904], in **L'École du Louvre 1882-1932**, pp. 27-30. Le cours comprend donc 25 leçons développant les aspects suivants: les origines de l'art, les noms et les dates des artistes, les événements, les controverses historiques, les idées générales, les doctrines, les caractères de l'art contemporain.

préparation aux autres cours de l'École et comblerait une lacune regrettable, non seulement dans cet établissement, mais encore dans notre enseignement public en général»¹⁸⁹. Bien que Théophile Homolle dans un rapport au ministère de l'Instruction publique défend le cours de Reinach, il ne sera entendu qu'une quinzaine d'années plus tard et c'est en 1920, qu'un Cours préparatoire d'Histoire générale de l'art devient obligatoire à l'École du Louvre pour répondre à des exigences de culture générale des étudiants¹⁹⁰. A partir de cette expérience heureuse, Reinach publie, l'année suivante, en 1904, un précis d'histoire de l'art intitulé, **Apollo, histoire générale des arts plastiques** dont le succès est immédiat et international¹⁹¹. Lors de la deuxième édition américaine, l'éditeur Charles Scribner présente l'ouvrage en ces termes:

The universal success and popularity achieved by M. Salomon Reinach's manual of art history, which is now in its third French edition, and has been translated into all European languages, has made it the publisher's pleasant duty to prepare a new edition of his version.¹⁹²

Les cours généraux et --mondains-- d'histoire de l'art prolifèrent vers la fin du siècle. François Bournand (1855-) met sur pied, vers la fin des années quatre-vingt, à l'Association polytechnique un cours d'histoire de l'art. A la même époque, Gaston Cougny (1857-) enseigne l'histoire de l'art dans les écoles municipales parisiennes et les cours d'histoire de l'art de Baudot au Trocadéro sont aussi très achalandés¹⁹³.

A cette époque, donc vers la fin du siècle, nous pouvons aussi relever maints changements affectant les méthodes de la discipline dans l'écriture même des histoires générales. Entre les **Études sur l'histoire de l'art** de Ludovic Vitet (1802-1873) parue entre 1861 et 1868, et **Le Musée d'Art, des origines au XIXe siècle**, publié en 1902, sous la

189. *Ibid.* p. 28.

190. *Ibid.*, p. 29.

191. Cette histoire en est à sa 9ème édition française en 1919 et à sa deuxième édition anglaise en 1912.

192. Salomon Reinach, **Apollo, An Illustrated Manual of the History of Art Throughout the Ages**, New York, Charles Scribner's Son, 1912, 2ème éd., p. vii.

193. Pour les ouvrages qu'il publie dans le cadre de son enseignement au Trocadéro, voir la note 199, ci-dessous.

direction d'Eugène Müntz (1845-1902) et surtout celle d'André Michel, **Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours** (1896-1926), achevée par Paul Vitry en 1929, les différences sont symptomatiques. Vitet y réunit ses articles substantiels de la **Revue des Deux-Mondes**. Ils sont à l'image des écrits sur l'art de cette période: malgré une organisation chronologique précise: Antiquité, Moyen Age et Temps modernes, ils demeurent fragmentaires, divers, sans esprit de système, suivant surtout les intérêts ponctuels et les goûts de son auteur. La première série présente un regroupement de onze articles sur des thèmes aussi variés que les marbres d'Éleusis, la collection Campana et les mosaïques chrétiennes de Rome; la seconde série: le Moyen âge comprend surtout l'étude de Vitet sur la cathédrale de Noyon. La troisième série, une collection de biographies de Raphaël à Ary Scheffer ¹⁹⁴. Bien que conscient des limites de ses études, Vitet les place sous l'égide de l'histoire, il écrit:

Nous les reproduisons en les groupant par séries, par volumes, par ordre de matières autant que faire se peut, et sous ce titre qui en exprime assez bien le caractère commun et le point principal, **Études sur l'histoire de l'art**. C'est, en effet, l'histoire, bien plus encore que la théorie de l'art, qui fait le fonds de ces fragments. ¹⁹⁵

Vitet se démarque consciemment et volontairement d'une vision plus générale et plus englobante de l'histoire de l'art, qui, au moment où il publie ses études, commence à se dessiner à travers les divers travaux érudits qui paraissent. Si Vitet pressent le changement, il appartient à la génération de Müntz de le réaliser. En effet, ce dernier avec une équipe de collaborateurs ¹⁹⁶ fait le point sur l'état de la question --l'état du champ--. Le premier volume, **Le Musée d'Art, Galerie des Chets-d'oeuvre et précis de l'Histoire de l'Art depuis les Origines jusqu'au XIXe siècle**, circonscrit (le second s'occupe exclusivement de l'art

194. Ludovic Vitet, **Études sur l'histoire de l'art**, Paris, Michel Lévy et frères, 2ème éd., 1868.

195. *Ibid.*, p. v.

196. Eugène Muentz, sous la direction de, **Le Musée d'art, galerie des chefs d'oeuvre et précis de l'Histoire de l'Art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle**, Paris, Larousse, s.d., 2 t. Les collaborateurs sont les suivants: Jacques Bainville, Émile Bertaux, Charles Diehl, Louis Dimier, É. Durand-Gréville, Louis Gonse, Henry Havard, Paul Lafond, Sylvain Lévi, Charles Lucas, Émile Mâle, Conrad de Mandach, Auguste Marguillier, Gaston Migeon, Paul Monceaux, E. del Monte, Roger Peyre, Georges Riat, Gaston Schéfer, Jules Toutain.

contemporain: le XIXe siècle) les domaines artistiques les plus «importants» depuis les origines de l'art jusqu'à celui du XVIIIe siècle, sans oublier les diverses civilisations d'Extrême-orient.

Pour reprendre les termes de Ludovic Vitet:

[...] c'est-à-dire un tableau complet et méthodique des innombrables formes qu'a revêtues le sentiment du beau, chez tous les peuples et à tous les âges, depuis les temps civilisés. Tel est, en effet, le programme d'une histoire de l'art aujourd'hui; oeuvre immense qui, chaque jour, s'accroît encore de fait nouveaux, de découvertes imprévues, de problèmes inespérés. C'est un champ qui grandit à mesure qu'on l'explore, et que bientôt aucun regard n'aura plus la puissance d'embrasser tout entier.¹⁹⁷

En acceptant de sortir «des temps civilisés» et en reconnaissant le beau comme un «fait moral», à la façon de Georges Lafenestre, nous devons reconnaître la pertinence de la définition de Vitet. L'histoire est désormais vue comme une réalité en soi sans rapport nécessairement direct avec l'art de l'époque qui la construit. L'historien croit qu'il reconstitue ce qui a été, tel que cela s'est produit selon la formule célèbre utilisée de Leopold von Ranke: «Wie es eigentlich gewesen»¹⁹⁸, et construit ses chapitres comme autant de petites cases dans lesquelles il fait entrer systématiquement les formes d'art de toutes les périodes indépendamment de l'intérêt ou du goût que ces formes d'art entretiennent avec les milieux des artistes et des collectionneurs. L'histoire a pris le dessus sur l'esthétique et comme telle, toute production a une importante et une place sur le long ruban de la chronologie, des styles et des modes d'expression.

e. L'architecture (1880-1900)

Dans les années quatre-vingt, nous pouvons distinguer trois grandes catégories d'écrits qui viennent de trois types principaux de pratique architecturale. D'abord, la restauration historiciste (médiévale et antique) diminue sensiblement. Elle a connu ses heures

197. Ludovic Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris, Michel Lévy et frères, 2ème éd., 1868, t. 1, pp. v-vi.

198. Guy Bourdè, Hervé Martin, *Les Écoles historiques*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1984, pp. 163-164.

de gloire pendant le second tiers du siècle, appelant la publication de nombreuses études. Vers la fin du siècle, elle n'occupe qu'un maigre créneau. Viollet-le-Duc, l'un des moteurs les plus puissants du renouveau gothique, meurt, en 1879, et son successeur aux Monuments diocésains, Anatole de Baudot, consacre une grande partie de son temps à l'élaboration du musée de la sculpture comparée du Trocadéro où il est chargé des cours d'histoire de l'architecture française (1887-1915)¹⁹⁹. Seul, Édouard Corroyer (1837-1904) qui le remplace, en 1885, comme Inspecteur Général des monuments diocésains, assure d'importantes restaurations à l'Abbaye de Soissons et au Mont Saint-Michel à la suite de laquelle il publie une **Description de l'abbaye du Mont Saint-Michel et de ses abords** en 1877²⁰⁰. Par contre, le goût pour le Moyen Age s'est déplacé et est en train de constituer l'un des domaines les plus achalandés de la discipline de l'histoire de l'art²⁰¹. Corroyer, dans ce nouveau contexte, publie un ouvrage sur **L'architecture romane**, en 1888, suivi d'un second, intitulé, **L'architecture gothique** en 1891²⁰².

En second lieu, les tendances vers le professorat que nous avons remarqué dans les années soixante et les années soixante-dix se confirment dans les deux dernières décennies du XIXe siècle. Les auteurs qui se spécialisent dans l'architecture historique ont reçu une formation académique et professionnelle fort poussée. Ils sont tous ou bien architectes, ingénieurs ou archéologues²⁰³ et ils consacrent une partie importante de leurs activités à l'enseignement y subordonnant une seconde carrière de chercheur. Ou encore, et

199. En 1884, il publie **La Sculpture française au Moyen-Âge et à la Renaissance**, Paris, Des Fosse, in-fol. et, plus tard, **L'Architecture, le passé, le présent** qui sont la reprise de ses cours au Trocadéro.

200. Édouard Corroyer, **Description de l'abbaye du Mont Saint-Michel et de ses abords, précédée d'une notice historique**, Paris, Librairie archéologique, 1877. A partir de cette étude, il rédige en 1883, un **Guide descriptif du Mont Saint-Michel**, Paris, Ducher.

201. Voir Chapitre II, sur l'archéologie art chrétiens, pp. 129-138.

202. Tous deux publiés par l'ancienne maison Quantin.

203. Le dernier terme indique, la plupart du temps, un cheminement académique sérieux qui conduit généralement de la faculté ou de l'École des chartes à l'École française d'Athènes ou de Rome. Les amateurs instruits, indépendants de fortune et intéressés par l'architecture historique comme les Gailhabaud, les Vernellh-Pulriseau, les Vogué, par exemple, disparaissent et cèdent la place aux nouveaux diplômés de ces diverses institutions.

c'est le troisième type, laissant derrière eux des réalisations architecturales nombreuses et fort estimables, ils amorcent une seconde carrière dans l'enseignement de l'architecture historique.

Les écrits sur l'architecture historique devient donc l'apanage presque exclusif des professeurs d'histoire de l'architecture et sont, la plupart du temps, issus de leurs notes de cours quand les leçons n'ont pas été travaillées et dispensées dès l'origine, comme des chapitres de livres à venir. Ces ouvrages, une fois édités, ne visent pas exclusivement les élèves des facultés et des grandes Écoles et ne peuvent, par conséquent, pas toujours être considérés comme des manuels ou des ouvrages didactiques. Trois types de préoccupations principales --technique, c'est-à-dire à l'usage des architectes, historique et archéologique-- orientent la méthode et le contenu de ces ouvrages et correspondent aux profils professionnels des architectes que nous avons établis. Lucien Magne (1849-1916) est architecte et il est le «produit» du cursus habituel. Fils de l'architecte Auguste Magne dont il est l'élève dans la première classe de la section d'architecture de l'École nationale des Beaux-Arts, il devient architecte du diocèse de Poitiers et du Service des Monuments nationaux et restaure l'église Saint-Martin de Montmorency. Il est aussi l'auteur du clocher et du chœur de la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre, construite à partir de 1876. En 1892, il est chargé des cours d'histoire de l'architecture à l'École nationale des Beaux-Arts qu'il occupe jusqu'à sa nomination comme titulaire de la première chaire d'arts appliqués au Conservatoire national des arts et des métiers, en 1899. Il publie, dès 1892, la leçon d'ouverture de son cours, intitulée **Cours d'histoire générale de l'architecture**, et fait suivre cette publication de quelques autres comme l'étude sur le Parthénon (1894) et sur le Palais de justice de Poitiers (1904). Ses autres publications concernent plutôt l'architecture contemporaine qui demeure le fief des architectes-praticiens.

Nouvelle et plus intéressante s'avère le profil d'Auguste Choisy (1841-1909). Bien que fils d'architecte lui aussi, il entre, en 1861, à l'École polytechnique et est accepté,

deux ans plus tard, dans le corps du Service des Ponts et Chaussées. Après une carrière intéressante qui l'envoie, après la guerre franco-prussienne, en mission en Orient et en Afrique du Nord (pour faire une étude d'un chemin de fer transsaharien), il est chargé, en 1881, du cours d'histoire de l'architecture à son alma mater. Son goût pour l'histoire ancienne (il prit contact avec l'architecture antique lors d'une mission dans la vallée du Rhône en 1865 et un voyage en Italie quelques temps après) lui fait écrire, en 1873, un livre qui fera sa renommée: **L'Art de bâtir chez les Romains, étude théorique et pratique des diverses méthodes de construction des Romains, contenant de nombreux aperçus sur la possibilité de leur application aux besoins actuels**. Nous lui devons aussi la réédition des dix livres d'architecture de Vitruve. En 1884, il récidive avec **L'Art de bâtir chez les Byzantins**, puis avec **L'art de bâtir chez les Égyptiens**, paru en 1903. Ses cours se retrouvent dans la monumentale **Histoire de l'Architecture** qu'il publie en 1899 et qui est encore rééditée aujourd'hui²⁰⁴. Sa formation d'ingénieur, sa carrière dans ce domaine et les classes spécifiques d'étudiants auxquels il enseigne lui font préférer et valoriser les aspects plus techniques, les principes et méthodes de construction et les propriétés des matériaux plutôt qu'une histoire plus stylistique et esthétique de l'architecture. Camille Enlart (1862-1927) représente le caractère-type de l'archéologue dont la carrière chevauche les XIXe et XXe siècles. Roman d'Amat, dans le **Dictionnaire de biographie française** le présente comme «l'un des maîtres de l'archéologie française [...]»²⁰⁵. Il fréquente l'École nationale des Beaux-Arts où il se découvre une passion pour l'architecture et l'archéologie. Il se retrouve donc entre 1885 et 1889 à l'École des chartes, puis obtient d'aller à l'École française de Rome où il travaille sur un essai qui connaîtra beaucoup de succès, **Les Origines françaises de**

204. **L'art de bâtir chez les Romains, étude théorique et pratique des diverses méthodes de construction des Romains, contenant de nombreux aperçus sur la possibilité de leur application aux besoins actuels**, Paris, Ducher et Cie, 1873; **L'art de bâtir chez les Byzantins**, Paris, Société anonyme de publications périodiques, 1883; **L'art de bâtir chez les Égyptiens**, Paris, E. Rouveyre, 1904. **Histoire de l'architecture**, Paris, Baranger, 1899, 2 t.; **Vitruve**, Paris, Imprimerie-Librairie Lahure, 1909.

205. Roman d'Amat, article "Camille Enlart" in **Dictionnaire de biographie française**, vol. 8, p. 1310.

l'architecture gothique en Italie (1894), et commence, cinq ans plus tard, un considérable ouvrage d'érudition, **L'Art gothique et la Renaissance en Chypre** qu'il ne terminera que l'année de sa mort, en 1916²⁰⁶. Le même biographe ajoute:

Camille Enlart, dont l'érudition était profonde, a apporté à l'archéologie des idées nouvelles. Il a montré comment l'art gothique, qui est typiquement français, a été propagé dans nos provinces méridionales puis en Italie, au Proche-Orient, à Chypre par des architectes français souvent moines cisterciens, qui ont construit à Nicosie, à Famagouste et ailleurs des églises tout-à-fait analogues à celles de l'Ile-de-France. Il a fait voir que cette diffusion du gothique a été favorisée par les croisades, par la conquête de l'Italie du Sud par les Angevins.²⁰⁷

La carrière d'Enlart s'amorce à l'École nationale des Beaux-Arts où il devient sous-bibliothécaire sous les ordres de l'historien et érudit, Eugène Müntz, jusqu'à sa nomination comme directeur du musée de sculpture comparée où il remplace Anatole de Baudot. Pendant les mêmes années, il est le suppléant de son maître Robert de Lasteyrie pour le cours d'archéologie et est présenté par André Michel à Émile Trélat, de l'École spéciale d'architecture, où on lui demande d'enseigner l'histoire de l'art. Entre 1902 et 1904, il publie un **Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance** et sa grande expérience dans l'enseignement lui sert d'atouts précieux. Il écrit dans la Préface du premier volume:

C'est en m'efforçant d'exposer dans ces quatre chaires [celle de l'archéologie de l'École des chartes (1894-99), celle de Molinier à l'École du Louvre (1899); à l'Université de Genève (1896) et à l'École spéciale d'architecture] et devant des auditoires très divers l'histoire de notre art national que j'ai été amené à réunir et à coordonner les matériaux de ce présent livre: l'enseignement oral était la meilleure préparation à cette tâche et si j'ai réussi à l'accomplir, j'en dois être avant tout reconnaissant à ceux qui m'ont fait l'honneur de m'appeler au professorat.²⁰⁸

Dans les dernières décennies de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, l'architecture

206. **Les Origines françaises de l'architecture gothique en Italie**, Paris, Thorin et fils, 1894; **L'Art gothique et la Renaissance en Chypre**, Paris, Leroux, 1899, 2 t.

207. Roman d'Amat, article "Camille Enlart", *op. cit.*

208. Camille Enlart, *op. cit.*, t. 1, p. vi.

comme les autres arts du dessin passe donc prioritairement aux mains des professionnels, c'est-à-dire des architectes-praticiens et des archéologues-professeurs. Le grand tableau que nous venons d'esquisser sur le champ de l'art ne serait pas complet si nous ne tentions pas de vérifier sa justesse en regardant comment il peut s'articuler à l'intérieur de pratiques bien précises. Pour ce faire, nous avons examiné le développement de la **Gazette des Beaux-Arts**, la seule revue qui corresponde très exactement à la période qui nous intéresse.

3. Un cas: la Gazette des Beaux-Arts

La **Gazette des Beaux-Arts**, sous-titrée **Le Courrier européen de l'Art et de la Curiosité**, occupe une position centrale parmi toutes les revues du champ artistique. Sa longévité lui confère une autorité et un prestige que seules des revues comme **L'Artiste** (1830-1904) et la **Revue des Deux-Mondes** (1829-) pourraient lui contester. La **Gazette** nous semble la seule publication qui permette de vraiment saisir le fonctionnement du champ de l'histoire de l'art et la diversité de ses enjeux²⁰⁹. D'une part, elle se démarque des périodiques précédemment nommés à cause de son intérêt presque exclusif pour les arts visuels²¹⁰. La rédaction de **L'Artiste**, bien qu'intéressée par le passé de l'art et par ses institutions, concentre ses efforts sur les productions littéraires et artistiques contemporaines suivant pour ce faire l'actualité de très près²¹¹. L'écriture de l'art du passé apparaît dans ce contexte comme une

209. En reprenant les catégories du champ de l'art que nous développons dans les deux premiers chapitres, nous nous rendons compte que la **GBA** développe surtout les domaines des arts du dessin, des arts industriels, elle rend compte d'un état général de l'archéologie dans la mesure où les monuments et les artefacts sont exceptionnels, de l'art médiéval, mais elle s'occupe déjà moins d'architecture et pratiquement pas d'art chrétien.

210. Au début des années soixante, la **GBA** s'intéresse aussi à la musique. Mais nous croyons que ce goût est surtout lié à la collaboration de Louis Viardot, grand mélomane et beau-frère de la Malibran. Dans les années 1880, la revue récidive lors de la grande mode wagnérienne qui déferle sur l'Europe. La **Revue musicale** semble alors l'oeuvre exclusive d'Anatole de Lostalot. Il la produit en janvier, février, mars, avril, juillet 1885, puis en janvier et avril 1886, en mars 1887, en juin 1888 et pour la dernière fois en juillet 1890. Dukas devient responsable de la **Chronique musicale** en novembre 1894 et collabore à trois autres numéros (février et juillet 1895 et finalement en décembre 1899).

211. Voir David F. Scott, **Pictorialist Poetics: Poetry and Visual Arts in Nineteenth-Century France**, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Cet ouvrage sur les rapports entre les textes et les images de **L'Artiste** met bien en évidence le caractère dominant de la

sous-catégorie de la critique d'art en en constituant évidemment l'autre pôle. La **Revue des Deux-Mondes**, par ailleurs, se spécialise dans les articles de fonds --essais, comptes-rendus critiques-- dans tous les domaines du savoir «humaniste» de l'époque et développe ses problématiques à partir des publications récentes et d'événements qui ont frappé l'opinion. Le discours sur les arts du présent (la critique), du passé (l'histoire de l'art) et l'archéologie y trouvent comme les autres disciplines tout naturellement leur place²¹². Au niveau du contenu, on peut considérer **L'Artiste** et la **Revue des Deux-Mondes** comme des périodiques «multi disciplinaires», destinés à un public «cultivé» sans être pour cela spécialisé, selon les normes et critères de notre époque²¹³. Par rapport aux deux précédentes, la **GBA** ramène son investigation presque uniquement au champ élargi de l'art (présent/ passé, critique/ histoire/

littérature dans la revue.

212. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, **Histoire générale de la presse française**, Paris, P.U.F., 1969, t. 2: De 1815 à 1871, pp. 108-109: "La **Revue des Deux-Mondes**, vite bimensuelle, se présenta d'abord comme le "recueil de la politique, de l'administration et des moeurs", peu après, du moins en partie, comme la suite du **Journal des voyages**. Quelques difficultés avec l'administration et, provisoirement, la politique à un rang plus modeste, pour être surtout, sous la rédaction en chef de l'Ancien correcteur d'imprimerie Buloz, une "revue de haute culture". A peine est-elle lancée qu'elle s'ouvre aux romantiques et célèbre leurs oeuvres, surtout au début, Victor Hugo. Cela n'empêchera pas Sainte-Beuve et plus encore Victor Planche de dénoncer les excès du romantisme, et ce dernier, de décocher des critiques très vives au dramaturge de **Ruy Blas**, au poète des **Voies intérieures**, de molester à l'occasion Vigny et Lamartine. La revue prodigue conseils et mises en garde: elle veut maintenir, par-delà les querelles d'école, une tradition française accueillante aux talents neufs, mais fidèle aux exigences de la raison et du bon goût. Quels sommaires étincelants! Vigny, Musset, George Sand sont parmi les premiers "piliers de l'édifice". Bien d'autres y prennent, y prendront place. Avec Sainte-Beuve, elle luttera contre la "littérature industrielle" --non sans quelques injustices d'ailleurs. Peu à peu, les chroniques vont se multipliant. Assez souple, dans le domaine de la politique, elle lui accorde bientôt une attention de plus en plus grande par là dedans comme le dehors --ce qui lui vaudra quelques ennuis--, cependant que Louis Reybaud, Michel Chevalier, Léon Faucher, Cochut y traiteront des questions économiques. Tant d'efforts, tant d'éclat devaient porter leurs fruits. Les 350 abonnés de 1831 qui atteignent le millier en 1834 seront 2000 en 1843."

213. Même si pour nous, la **Revue des Deux-Mondes** apparaît plutôt comme une revue culturelle de haut niveau, Jullian, en 1903, dans l'"Introduction" à ses **Notes sur l'histoire de France**, la considérait avec justesse, selon les critères de son époque, comme une revue savante qui circulait dans les milieux cultivés, hors des milieux professionnels. Il écrit en pages xlii-ii: "Au-dessous du gros livre et du recueil de Documents, il y a le mémoire, l'étude, l'article, le document isolé. Ce fut, depuis 1830, une préoccupation générale de former des asiles pour ces articles de courte haleine. Les **Mémoires de l'Institut** et le **Journal des Savants** étaient des sanctuaires fermés. Mais il y eut une floraison inaccoutumée de revues savantes. On eut (depuis 1831) la **Revue des Deux-Mondes**, où Thierry donna ses premiers **Récits mérovingiens** (1833)."

archéologie). Au niveau de la méthode, elle concilie à la fois le regard critique/créateur de **L'Artiste** --comme bien d'autres périodiques artistiques de l'époque-- et celui «plus savant» de la **RDM**²¹⁴. De plus, l'image tient une place prépondérante dans la **GBA** à laquelle **L'Artiste** ne peut pas se comparer malgré les efforts qu'elle déploie dans ce sens. Quant à la **RDM**, elle ne contient aucune illustration.

L'Artiste, la **Revue des Deux-Mondes** et la **Gazette des Beaux-Arts** peuvent être vues comme trois modèles de littérature «artistique» du XIXe siècle. Ils constituent le pôle «mondain» du savoir et de l'art et, en même temps, le lieu privilégié du développement des interventions dans les domaines de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Elles se démarquent aussi des nombreux périodiques «scientifiques» et des autres publications plus spécialisées ou plus spécifiques --idéologie, thèmes ou genre-- à l'autre extrémité du spectrum. Dans le premier cas, il s'agit de revues «savantes» comme la **Revue archéologique** (1844), elle-même encore générale à côté de parutions plus érudites, plus pointues, comme la **Revue française de numismatique** (1856), la **Revue épigraphique** ou la **Revue des études grecques**, par exemple, sans oublier la liste assez formidable des **Bulletins et Mémoires** des divers corps académiques comme l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ou des regroupements «mixtes» (professionnels et amateurs) comme les diverses sociétés savantes de province d'où émane le très célèbre **Bulletin monumental**. La seconde catégorie désigne les périodiques orientés idéologiquement comme la **Revue d'art chrétien** (1857) qui ne s'intéressent qu'aux formes d'art et d'archéologie liées au catholicisme, et d'autres revues «spécialisées» qui comptent dans le public de nombreux et fidèles lecteurs comme c'est le cas de la **Revue des arts décoratifs** (1882) et de diverses publications sur l'architecture à l'usage des architectes de métier, des critiques, des historiens et des amateurs avertis en architecture. Les «arts du dessin» comme l'époque de Charles Blanc se complaisait à nommer les beaux-arts ne trouvent donc aucun autre débouché que celui de ces revues «cultivées» et

214. Dorénavant la **Revue des Deux-Mondes** sera identifiée par l'acronyme **RDM**.

mondaines²¹⁵. La **Gazette** émerge donc progressivement comme l'un des lieux importants de la manifestation des divers mouvements qui traversent le champ de l'art et que nous étudions dans les deux premiers chapitres de ce travail.

Le recueil s'inscrit donc, à partir de 1859, dans la continuité des pratiques discursives artistiques répandues de la période. Maurice Tournoux notait justement que les deux fondateurs de la revue, Édouard Houssaye et Charles Blanc, avaient donné au monde de l'art «un recueil dont le **Cabinet de l'amateur et de l'Antiquaire** d'Eugène Plot avait été le prototype»²¹⁶. Ce dernier, «excellent recueil de documents et d'études, illustré de précieuses eaux-fortes de Meissonier et d'Eugène Delacroix», avait, selon les termes mêmes de Philippe de Chennevières-Pointel publié

les premiers fragments de l'**Abecédario** de Marlette. L'art français, l'ancien et le moderne, avait là une bonne tribune, une équipe de rédaction distinguée et bien renseignée dans ses sources point communes. Peu de recueils d'art en France ont eu cette allure d'érudition neuve, variée et de bon aloi.²¹⁷

Le «style» de la **GBA** devait aussi beaucoup à des «recueils» aussi solidement établis que **L'Artiste**²¹⁸ et la **RDM** et cela, en partie, grâce à la grande circulation des administrateurs et des rédacteurs²¹⁹. Édouard Houssaye était le frère du propriétaire de **L'Artiste**, Arsène Houssaye²²⁰, qui lui en avait confié la direction avec Aubryet pendant onze

215. La revue **L'Art** paraît vers 1893.

216. M. Tournoux, «Philippe Burty», **GBA**, vol. 48, no 5, mai 1907, p. 390.

217. Philippe de Chennevières-Pointel, **Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts**, III, p. 86

218. La revue **L'Artiste** a été importante dans la formation du discours de la critique d'art au milieu du XIX^e s. Elle a en quelque sorte permis à des critiques aussi considérables que Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Théophile Thoré-Bürger et les frères Goncourt d'établir les paramètres modernes de la critique d'art en renouant avec la tradition critique du XVIII^e siècle (Diderot, Lafont de Saint-Yenne) et du début du XIX^e s. (les **Salons** de 1810 et 1822 de Guizot, par exemple), car le périodique rééditait volontiers les textes importants de ces derniers. Voir aussi David F. Scott, note 211.

219. Ils passaient facilement d'une revue ou d'un quotidien à l'autre et opéraient librement. Ils étaient pour la plupart comme nous le dirions aujourd'hui «freelance». Armand Baschet (1829-1886) a, par exemple, collaboré à la **GBA**, **RDM**, au **Moniteur Universel** (1859), à **La Presse**, au **Journal de Paris** (1853), au **Mousquetaire** (1854), de même qu'aux journaux de province suivants: **La France centrale**, au **Journal d'Indre-et-Loire** sous le pseudonyme de Gabriel Dumon.

220. Il en était le propriétaire dès 1843.

ans (1849-1860). De son côté, Charles Blanc avait toujours collaboré plus ou moins régulièrement à *L'Artiste* comme à beaucoup d'autres revues²²¹, cette dernière demeurant un passage obligé pour tout littérateur sérieux. Le noyau initial de la *GBA*, formé par Blanc, regroupait, parmi d'autres, quelques rédacteurs de *L'Artiste*. On peut mentionner, parmi les plus célèbres, les frères Jules et Edmond de Goncourt et surtout Théophile Gautier, pour n'en nommer que trois²²². De la *RDM* arrivèrent des rédacteurs de la trempe d'un Ludovic Vitet, d'un Henri Delaborde et d'un Louis Viardot. Ils permirent à cette dernière d'acquérir une autorité certaine dès les premières années. Ces écrivains et ces critiques d'art connus donnèrent pendant longtemps le ton relevé de la revue, le ton particulier des amateurs et des collectionneurs cultivés, passionnés à la fois par la production actuelle et par celle du passé; un discours dont le niveau était suffisamment élevé pour y retrouver le gratin des domaines les plus en vue des champs intellectuels et artistiques de l'époque et suffisamment général pour que les échanges entre ces diverses personnalités y soient à la fois divertissants et stimulants. Bref, un discours «mondain» dans lequel érudits, administrateurs, amateurs «sérieux», artistes, journalistes et écrivains pouvaient échanger facilement.

Les objectifs de la première direction d'Édouard Houssaye et de Charles Blanc (1859-1863) étaient doubles. Ils désiraient comme l'écrivait, quelques années plus tard, Charles Blanc dans la nécrologie de Galichon:

[...] non-seulement [...] attirer à soi les hommes de bonne volonté, mais de créer un public, en éveillant dans l'âme des amateurs qui l'ignor[ai]ent ce premier désir qui deviendra[it] bientôt une passion²²³.

En second lieu, ils voulaient, comme l'annonce Blanc dans l'«Avis au lecteur» de la première

221. Carol Doyon, "Charles Blanc" in *Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, pp. 153-157.

222.	<i>L'Artiste</i> (1850-59)	<i>GBA</i> (1859-69)
	Charles Blanc :	6 a. : 85 a.
	Clément de Ris:	67 a. : 4 a.
	Paul Mantz:	32 a. : 54 a.
	Thoré-Bürger:	7 a. : 33 a.
	les Goncourt:	6 a. : 12 a.

223. Charles Blanc, "Émile Galichon", *GBA*, vol. 16, no 3, mars 1875, p. 203.

livraison de la *Gazette*, texte qui lui sert en quelque sorte de politique éditoriale: «Tenir la France au courant de ce qui se pass[ait] à l'étranger, et l'étranger au courant de ce qui se pass[ait] en France»²²⁴. Il s'agissait d'abord de s'occuper des événements artistiques et Blanc définissait ainsi l'ampleur des événements:

Naturellement divisé en deux parties, notre *Courrier Européen* s'occupera des vivants d'abord, des morts ensuite; il suivra le mouvement des arts et de la curiosité à Paris, en France, en Europe, en Amérique; il aura l'oeil aux ateliers, aux ventes aux travaux publics, aux collections qui se forment et à celles qui se dispersent.²²⁵

En outre, pour attirer un plus grand public encore, fort du succès des revues illustrées en tout genre de l'époque, Blanc comptait sur une illustration très abondante. Il écrivait:

Mais comme il n'est point de parole écrite qui puisse suppléer un dessin, nous avons dû prendre le parti de donner une configuration aux objets d'art anciens ou modernes, rares ou inédits, dont il sera parlé dans le texte, tels que les tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, nielles, vases grecs, médailles, monuments d'architecture, pièces d'orfèvrerie, morceaux de haute curiosité.²²⁶

Les projets du premier rédacteur en chef nécessitaient une équipe de collaborateurs imposante qu'il qualifiait lui-même «de correspondants éclairés, vigilants et assidus»²²⁷, lesquels recouperaient à peu près les mêmes sous-champs que nous avons identifiés dans les deux premiers chapitres²²⁸ à l'exception du champ de l'art chrétien qui reste sous-développé dans la *Gazette*.

Malgré une même politique éditoriale qui semble se poursuivre de façon continue jusqu'à la fin du siècle²²⁹, la revue connaît deux phases différentes. La première va

224. Charles Blanc, *GBA*, vol. 1, no 1, janvier 1859, p. 10.

225. *Ibid.*, p. 14.

226. *Ibid.*, p. 11.

227. *Ibid.*

228. Les archéologies antique et médiévale, la critique d'art ancienne et moderne, les beaux-arts appliqués à l'industrie.

229. Pendant les quarante et un ans de la *GBA* au XIXe siècle, il n'y a pas d'autre politique éditoriale, que celle, formulée par Blanc, en 1859, à l'exception de quelques ajustements mineurs, comme ceux faits par Émile Galichon, à la reprise de la publication en septembre

de la fondation de la revue en 1859 à la mort prématurée d'Émile Galichon en 1875. Elle comprend, en premier lieu, l'administration de Charles Blanc et d'Édouard Houssaye (1859-1863), la participation du premier devenant après 1870 de plus en plus sporadique et, en second lieu, l'administration d'Émile Galichon de 1863 à 1875. Cette première période se caractériserait par son côté littéraire et savant, mais d'une érudition qui convenait surtout aux «amateurs» et «curieux» mondains, aux nouveaux collectionneurs riches et bourgeois. Charles Blanc avait bien indiqué les ambitions de son recueil, dès la première livraison en janvier 1859. Il écrivait: «Les docteurs [en italique dans le texte] ont retréci le domaine du beau; les amateurs l'agrandissent»²³⁰, et décrivait ainsi le nouveau milieu des arts:

La France, [...] a vu surgir de toutes parts des fortunes subites comme au temps de Law; et, au moment où nous pouvions nous attendre à une invasion de ces barbares qui sont toujours à nos portes, il s'est trouvé, au contraire, que les millionnaires de la ville, s'improvisant amateurs, se sont passé la fantaisie d'aimer la peinture, et le luxe de s'y connaître. De là ce renchérissement extraordinaire de tous les objets d'art, et particulièrement des livres où l'on espérait puiser à la hâte et en secret l'érudition du quart d'heure [en italique dans le texte]. De là cet encombrement des salles de ventes où l'on vient se disputer, à prix d'or, les tableaux des maîtres, les estampes rares, les bronzes, les ivoires, les émaux, les médailles, et où nous voyons tous les jours, mêlés à l'arrière-garde de la curiosité, cent figures nouvelles de jeunes hommes inconnus, ardents encore comme des novices, et déjà madrés comme des vétérans.²³¹

Au goût de la collection apparaissait alors la nécessité de l'information et Blanc ajoutait:

Le moment est donc venu de faire participer tout le monde à cette heureuse révolution des arts, en défrichant à nouveau le

1871, après la guerre franco-prussienne. Galichon affirme, à la fin du texte: "[...] la **Gazette** continuera à plaider la grande cause du beau, si justement placé par Victor Cousin à côté du vrai et du bien; elle travaillera à faire triompher dans l'enseignement les doctrines les plus généreuses et les plus capables d'aider à reconstituer par les Arts la grandeur économique, intellectuelle et morale de la France." Voir la "Note au lecteur", *GBA*, vol. 12, no 1, septembre 1871, p. 283. Par ailleurs, la collaboration d'écrivains comme Paul Mantz, Alfred Darcel, Eugène Müntz, Paul Lerort et Louis Courajod s'étend sur les quatre décennies du XIXe siècle. Cette situation pourrait expliquer son positionnement plutôt central --conservateur-- idéologiquement, c'est-à-dire subissant encore l'ascendant de Cousin, partageant certaines idées académiques bien qu'intéressés par les propositions des sciences positives.

230. Blanc, "Introduction", *GBA*, vol. 1, no 1, janvier 1859, p. 5.

231. Blanc, *ibid.*, pp. 5-6.

domaine de la critique. Avec ces qualités réunies, l'érudition et le sentiment, le fond et la forme, nos écrivains devenus antiquaires, nos antiquaires devenus écrivains, peuvent créer un centre d'où rayonneront les lumières de leur goût et la chaleur de leur enthousiasme²³².

Pendant son court mandat de rédacteur en chef, de janvier 1859 à mars 1860, Blanc retrouvait les collaborateurs de sa première entreprise d'envergure: l'**Histoire des peintres de toutes les écoles** parmi lesquels on doit absolument mentionner Paul Mantz et William Thore-Bürger, dont la participation fidèle à la **GBA** ne cessa qu'au moment de leur mort respective, celle du premier, survenue en 1895 et du second en 1869. Alfred Michiels et Paul Lefort arriveront un peu plus tard. Se joignirent à ce petit noyau, Philippe Burty, Léon Lagrange (1828-1868), Alfred Darcel, Albert Jacquemart (1808-1875), le très jeune François Lenormant et quelques personnalités plus connues, l'écrivain Champfleury et l'architecte Viollet-le-Duc.

Lorsque Émile Galichon (1830-1875), riche collectionneur d'estampes, racheta **La Gazette** d'Édouard Houssaye en 1863 et en devint le directeur, il garda sensiblement la même équipe²³³. Il travailla dans le même sens que l'administration précédente en élargissant les objectifs quelque peu, comme en fait état Charles Blanc, chargé de la nécrologie de ce dernier:

Il transforma une revue exclusivement occupée jusque-là de la peinture, de la sculpture et des autres arts au point de vue esthétique, en une publication légalement autorisée à traiter les questions politiques ou administratives qui touchaient aux intérêts de l'art, aux prérogatives du public, à la direction des musées nationaux, alors mis à la discrétion du souverain, aux règlements des Salons annuels, à l'aménagement des expositions internationales. Il fallut verser un cautionnement pour avoir droit de regard dans les affaires de l'administration générale.²³⁴

L'une des questions les plus brûlantes du début des années soixante fut sans doute, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la réforme de l'École impériale des Beaux-Arts

232. *Ibid.*, p. 10.

233. On peut noter l'arrivée des critiques Charles Clément (1821-1887) et René Ménard (1827-1887) et de l'archéologue Charles-Ernest Beulé (1826-1874).

234. Charles Blanc, "Émile Galichon", **GBA**, vol. 16, no 3, mars 1875, pp. 205-206.

décrétée par le Comte de Niewerkerke, alors le surintendant des Beaux-Arts de la Maison du Roi et encouragée, en sous-main, par Viollet-le-Duc qui se remettait mal de l'accueil hostile qu'il avait rencontré dans son enseignement à l'École, quelques années auparavant. Le texte qui avait déclenché toute l'affaire fut d'abord publié en trois parties dans la *GBA*²³⁵.

En 1863, Galichon créait *La Chronique des arts et de la curiosité*, un feuillet séparé de la *GBA*, qui reprenait en l'élargissant le concept de la rubrique régulière de la *GBA*, "Mouvement des arts et de la curiosité" que ses prédécesseurs avait lancée²³⁶. Il la rédigea jusqu'en 1872. Par ailleurs, Galichon, grand amateur d'estampes et d'objets d'art, continuera tout en l'améliorant la politique des illustrations, amorcée par la première direction, en publiant de nombreuses et somptueuses planches gravées. Charles Blanc écrivait:

Les trésors qu'il possédait dans sa collection, il résolut d'en faire part à des souscripteurs dont le nombre s'était rapidement accru, et, au lieu de conserver pour lui-même avec un soin jaloux les tableaux, les bronzes, les ivoires, les médailles, les dessins de maîtres, les eaux-fortes de peintres, les marbres et les porcelaines dont il était entouré, il n'eut point de repos qu'il ne les eût fait graver à l'intention de ses lecteurs, voulant que chacun pût jouir de raretés contenues dans ses portefeuilles et de tous les bijoux de son cabinet.
[...] Il tenait à livrer sans réserve à ses souscripteurs ce qu'il avait de beau, ce qu'il avait de plus précieux, de plus rare. C'est ainsi que virent le jour, dans la *Gazette*, des gravures admirables qui probablement seront un jour payées au poids de l'or et, qui à certains points de vue, ont réalisé des progrès inattendus dans l'art du graveur.²³⁷

Malheureusement, Galichon mourut prématurément à Cannes, en février 1875, à l'âge de 45 ans.

La *Gazette* passa ensuite entre les mains de deux familles de collectionneurs et d'amateurs: les Cottier et les André jusqu'en 1897. A la mort de Maurice Cottier, en 1881, son épouse continua le travail avec Édouard André. A la mort de dernier, en 1894, madame Nellie Jacquemart-André prit, à son tour, la relève, secondée dans ce travail par Charles

235. Voir chapitre II, pp. 125-126.

236. Roman d'Amat, article "Émile Galichon" *in* *Dictionnaire de biographie française*, t. 15, col. 166.

237. Charles Blanc, "Émile Galichon", *GBA*, vol. 26, no 3, mars 1875, p. 205.

Éphrussi, collaborateur régulier depuis 1875, devenu associé en 1885 et, enfin, directeur à partir de 1894, à la mort d'Édouard André. Roger Marx rachète la partie de la Veuve André en 1900 et devient avec Éphrussi, propriétaire de la **GBA**, jusqu'au moment où, au décès de ce dernier en 1905, il la cède de nouveau à Mme Théodore Reinach, épouse du numismate et helléniste, Théodore Reinach, et belle-soeur de l'archéologue Salomon Reinach.

La seconde période de la **GBA** se développerait de 1875 à 1905 environ autour de deux personnalités centrales, celle, d'abord, de Louis Gonse, rédacteur-en-chef de 1875 à 1894 et celle du collectionneur Charles Éphrussi, figure de plus en plus présente à partir de 1880. La **Gazette**, tout en continuant à favoriser les littérateurs (journalistes, critiques et écrivains d'art), ouvrira plus largement ses pages aux professionnels et aux érudits. La première catégorie comprendra l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques composée d'écrivains de la trempe d'un Charles Yriarte, Duranty, Henry Havard (1838-1921), Alfred de Lostalot (1837-1894), André Michel (1853-1925) et, vers la fin du siècle, d'un Ary Renan (1858-1904). La seconde catégorie, par ailleurs, se subdiviserait en deux parties et comprendrait, d'un côté, les conservateurs prestigieux des musées nationaux qu'Éphrussi avait rencontré en organisant à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, l'exposition des **Dessins des maîtres anciens**, en 1878-1879, et qu'il avait enfin réussi à reconcilier avec la **GBA**. L'influent marquis Philippe de Chennevières-Pointel et ses collègues et amis: Frédéric Reiset (1815-1891), alors directeur des Musées nationaux, le comte Clément de Ris (1820-1882), conservateur du Musée de Versailles et le comte Anatole de Montaiglon (1824-1895), ancien attaché du Louvre et professeur à l'École des chartes, rejoignent l'équipe des collaborateurs de première heure qu'étaient Alfred Darcel et Georges Duplessis (1834-1899). A leurs côtés, une fournée de jeunes attachés et adjoints aux conservations comme Louis Courajod, Georges Molinier, Henri de Chennevières, Edmond Pottier (1855-1934) et Léon Heuzey (1831-1922) ²³⁸, appelés à

238. Édouard Garnier (1840-1906), Georges Lafenestre (1838-1916); Salomon Reinach (1858-1932); Henri Bouchot (1849-1906); Pierre de Nolhac (1859-1936) et Georges Migeon (1861-1930).

former les premières générations d'étudiants de l'École du Louvre. De l'autre, les érudits dans les autres institutions d'enseignement supérieur ou les institutions de mémoire, pour utiliser l'expression de Pierre Nora²³⁹ parmi lesquels il faut nommer Eugène Müntz, Olivier Rayet (1848-1887), Alfred de Champeaux (1833-1903) et Louis de Fourcaud (1851-1914). Bien que la plupart d'entre eux oeuvraient ou avaient oeuvré dans les musées, cette seconde vague constituera la première génération d'«historiens d'art» dans le sens propre du terme et ce seront leurs élèves, Henry Lemonnier, Émile Mâle, Louis Dimier, Paul Vitry et Gaston Schéfer (1850-1921), qui occuperont les premières chaires universitaires d'histoire de l'art et représenteront plus illustres fleurons de l'école française de la discipline dans le premier tiers de ce siècle.

A travers ces regroupements divers des arts du dessin, nous retrouvons quelques archéologues, choisis à la fois pour leurs compétence professionnelle et l'impact de leurs travaux sur le public cultivé ou encore pour leur personnalité amène. Dès le commencement de la **GBA**, Charles-Ernest Beulé la gratifie de son **Histoire de l'art grec avant Phidias** et François Lenormant choisit, dans ce domaine en pleine expansion, les sujets les plus susceptibles d'intéresser les lecteurs de la **GBA**. Rayet prend la relève de Beulé, après la défaite de soixante-dix. Arthur Rhoné et surtout Salomon Reinach lui succèdent dans les années quatre-vingt et ce dernier lance l'idée d'un **Courier de l'art antique** qu'il conduit à maturité dans les années quatre-vingt-dix. En examinant de plus près la répartition de la «tâche» archéologique, on doit noter que l'art antique dans la première décennie de la **GBA** (1860-1869), les archéologues «professionnels» constituent près du quart des collaborateurs même s'ils publient près de 80% des articles. Dans la troisième décennie, ils comptent pour la moitié des rédacteurs et fournissent la majorité des articles (90%). A la fin du siècle, le champ leur appartient sans conteste²⁴⁰. Cette courte incursion historique dans la **Gazette** permet de

239. Pierre Nora, **Les Lieux de Mémoire**, Paris, Gallimard, 1986, 4 t.

240. La participation des principaux archéologues à la **GBA** se présentent ainsi:
Beulé: 8 articles entre 1859-1869; 2 articles entre 1870-1879 pour un total de 10;
Champeaux: 6 articles entre 1859-1869 pour un total de 6;

voir les nombreux recoupements entre le champ large de l'art que nous reconstituons et les collaborateurs de la revue.

De façon générale, entre la première et la seconde partie de la deuxième moitié du siècle, nous pouvons remarquer que l'écriture des arts majeurs, se transforme de façon notable. Au début, les discours sur les arts restent directement mesurés par rapport à une pratique ou artistique et/ou architecturale dont les normes originent de la grande tradition classique. De plus en plus confrontés à un environnement culturel multiforme et éclectique, sur le modèle de l'économique et du politique --libéral et «démocratisant»--, ils deviennent des éléments d'enjeux politiques et sociaux importants et il n'est pas étonnant de les retrouver aux centres d'importants débats. Le milieu journalistique, où oeuvrent les formations artistiques --salonniers, critiques, publicistes et littérateurs-- vit et fait son miel de ces débats violents et des confrontations houleuses, exacerbés par une censure politique et culturelle toujours active²⁴¹, donc lieu multiforme, par excellence, où la jeune bourgeoisie intellectuelle fait ses classes et conteste le pouvoir en place avant d'y accéder à son tour. Dans ce contexte, les journalistes intéressés par l'art jouent un rôle important qui va bien au-delà des simples querelles esthétiques, car ils définissent l'identité culturelle de la nation, en fondent les assises historiques assurent la domination esthétique de la France à l'extérieur du pays. Les premières

Collignon: 2 articles entre 1880-1889; 1 article entre 1899-1899 pour un total de 3;

De Witte: 9 articles entre 1859-1869 pour un total de 9;

Dumont: 3 articles entre 1870-1879 pour un total de 3;

Duranty: 3 articles entre 1870-1879 et 4 articles entre 1880-89 pour un total de 7;

Heuzey: 4 articles entre 1870-79 pour un total de 14;

Lenormand: 13 articles entre 1859-1869, 7 articles entre 1870-79, 3 articles entre 1880-1889 pour un total de 23;

Ménard, L.: 5 articles entre 1870-1879;

Rayet: 10 articles entre 1870-1879, 3 articles entre 1880-1889 pour un total de 13;

Reinach, S.: 6 articles entre 1880-1889, 15 entre 1890-1899 pour un total de 23;

Rhoné: 1 article entre 1870-1879, 7 articles entre 1880-1889 pour un total de 8;

Ronchoud: 8 articles entre 1859-1869 pour un total de 9.

241. Bellanger et al., **Histoire générale de la presse française**, Paris, P.U.F., 1968, t. 2: De 1815 à 1871; Théodore Zeldin, **Histoire des passions françaises 1848-1945**, Paris, Seuil, 1980, t. 3 : Goût et corruption, pp. 167-256.

décennies de la seconde moitié du siècle demeurent encore sous l'emprise de ces pratiques journalistiques, elles-mêmes fonctionnant «aléatoirement» selon les événements extérieurs qui la provoquent ou la séduisent: les Salons, les redécouvertes artistiques et les expositions marquantes. Les formations journalistiques bien que relativement homogènes, faisant siennes les attributs de l'amateur d'art malgré les différentes esthétiques impliquées par une telle désignation, fonctionnent selon des structures et des cadres flous, changeants et peu hiérarchisés. En fait, comme nous l'avons mentionné précédemment, le journalisme reste la plaque tournante où l'indétermination foncière permet une grande mobilité comme on peut le constater avec *L'Artiste* d'Arsène Houssaye, et surtout dans la pléthore des journaux et des périodiques de l'époque, la GBA offrant déjà un profil différent et plus hétérogène.

Dans les deux dernières décennies de la seconde moitié du siècle, avec la consolidation politique, économique et sociale de la Troisième République, et la forte impulsion donnée à l'instruction scientifique, qui permet à l'histoire méthodique de devenir le paradigme pour les secteurs des «arts et des lettres», l'art et son histoire, se libèrent de normes contraignantes et acquièrent une grande autonomie. Si la production artistique contemporaine demeure le fief du journalisme --de la critique-- l'histoire des arts majeurs passe du côté de la science et devient cette partie de l'art qui peut prétendre à une investigation scientifique. Deux voies s'ouvrent à elle, celle de l'histoire proprement dite et la voie archéologique. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à des formations beaucoup plus strictes et hiérarchisées que dans les regroupements antérieurs et les règles du cluster de Clark s'appliquent avec une régularité constante. En fait le modèle de Clark met à nu le fonctionnement structural des institutions de haut savoir, fonctionnement que nous développerons plus à fond dans le chapitre suivant. Bref, nous pouvons conclure en disant que les arts du dessin vont passer du champ des amateurs et des critiques pour s'annexer aux champs du savoir et de l'érudition. La diffusion de cette érudition, dans le contexte de la Troisième République, ne

peut s'effectuer qu'à l'intérieur d'institutions bien organisées²⁴². L'avenir incertain et problématique de l'art et de son histoire, souci réel et majeur de plusieurs générations de critiques, va enfin se trouver résolue.

On ne peut toutefois bien comprendre cette ambivalence des formations et des effets qu'elles produisent sur l'élaboration du discours historique de l'art, si l'on n'examine pas le fonctionnement du champ connexe des arts industriels et de ceux de l'archéologie (antique, médiévale et chrétienne). Autant le dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture peuvent apparaître, pour nous, dominants, autant cette hégémonie ne doit pas occulter ce qu'ils doivent aux domaines «auxiliaires/ancillaires» de l'histoire.

242. Monnier, *op. cit.*; Théodore Zeldin, *op. cit.* t. 2: Orgueil et intelligence, pp. 357-390.

CHAPITRE II

LES CHAMPS CONNEXES DE LA DISCIPLINE

Les arts du dessin, dans cette seconde moitié du XIXe siècle, occupent une place importante et centrale, certes, mais doivent composer avec de nouveaux domaines. Dans l'élaboration du plus grand champ disciplinaire, il faut désormais tenir compte des arts décoratifs qui deviennent progressivement autonomes. Par ailleurs, la conception normative de l'archéologie antique, sous l'impulsion de la «nouvelle histoire», change drastiquement et permet l'intégration de nouveaux territoires disciplinaires. Ces changements bouleverseront la conception même des institutions muséales. Avec le milieu journalistique de la critique d'art/histoire de l'art, le musée constitue pendant les années cinquante l'un des deux sites les plus importants du développement de la discipline. Il élargit les champs de recherche, accueille de nouveaux artefacts et devient le principal dépositaire des objets de toutes sortes liés aux cultures antérieures et même postérieures à la civilisation gréco-romaine (les artefacts médiévaux).

Dans ce deuxième chapitre, nous examinerons les domaines connexes que la tradition de l'esthétique classique ne pouvait reconnaître. En premier lieu, nous analyserons

l'établissement et les composantes du champ des objets d'art et de curiosité, domaine très vaste et difficile à cerner à cause de la variété des techniques, de l'origine diversifiée des objets et de leurs classifications multiples. Puis nous investiguerons parmi les sciences auxiliaires de l'histoire, la plus importante, l'archéologie, c'est-à-dire les monuments architecturaux et les monuments figurés, pour reprendre les deux catégories de Charles Bayet ¹ et laisserons de côté les autres disciplines qui gèrent d'autres sortes d'images comme celles de la numismatique et de la sigillographie. Nous savons qu'il est aléatoire de les mettre de côté, car nous tombons ainsi dans ce que nous pourrions appeler «la tyrannie du champ dominant», d'autant plus que les spécialistes de ces disciplines ont toujours été attirés par l'intérêt historique de leurs artefacts et ont souvent vantées leurs qualités esthétiques. Nous tenterons de décrire ensuite les formations culturelles de l'archéologie médiévale que nous distinguerons de celle de d'archéologie chrétienne, même si, à plusieurs niveaux, il s'agit des mêmes objets. Puis, nous nous attarderons aux regroupements qui s'intéressent à l'archéologie classique et déborderons sur les autres champs de l'archéologie antique, comme l'égyptologie et l'assyriologie.

1. Les objets d'art et de curiosité

Sous le vocable plus ou moins heureux des «beaux-arts appliqués à l'industrie», les «arts industriels» obtiennent une attention particulière, malgré l'importance «démessurée» que l'on accordait alors aux «arts majeurs». Dans le contexte de la domination de l'esthétique académique, il ne faut pas s'étonner outre mesure de cette classification discriminatoire. Elle ne fait que reconduire la hiérarchie établie entre ce que l'on pourrait considérer comme des objets symboliques et des objets de consommation ou encore, pour reprendre la distinction classique, entre l'utile et son contraire, l'esthétique (l'apparemment inutile). Dans la pratique, il n'est pas facile de démarquer les deux, les «oeuvres d'art» sont aussi des objets de

1. Charles Bayet, "Leçon d'ouverture" (11 janvier 1877) au **Cours d'antiquités chrétiennes**, Lyon, Faculté des Lettres de Lyon, 1877, p. 13.

consommation --culturelle-- et les objets d'arts appliqués, des objets symboliques; l'étalement d'objets «utiles», luxueux manifeste et confirme jusque dans les lieux les plus privés, le capital de pouvoir économique et culturel de ses possesseurs. La possession ou la collection de quelques «beaux» objets, comme les estampes, confère à son propriétaire un certain capital culturel --le goût--, faute de véritable pouvoir économique et politique.

Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il existe un mouvement très important qui cherche à établir les arts appliqués comme champ artistique autonome. Il s'appuie sur un réseau déterminé et énergique d'amateurs, de collectionneurs et de connaisseurs suffisamment influents pour fonder et maintenir des organismes qui finiront par être adoptés entièrement par l'État, donc à être financés et intégrés dans les structures administratives existantes. La réorganisation des anciennes manufactures nationales comme celles de Sèvres (céramique et porcelaine), des Gobelins (tapisserie), l'ouverture de nouveaux départements au Musée du Louvre et la création de chaires d'enseignement composent les autres éléments du dispositif qui rendent possible l'autonomie du champ tout en légitiment la production contemporaine.

La seconde moitié du siècle s'ouvre sur une situation, somme toute, assez positive. D'une part, les intervenants du milieu (les rapporteurs des jurys des expositions, par exemple) se réjouissent de la variété et surtout de l'excellence de la production française de luxe lorsqu'ils la comparent à la production étrangère. Les Expositions universelles constituent une vitrine exceptionnelle pour les produits industriels modernes et les objets de luxe où excelle la France depuis plus d'un siècle². Victor Champier (1851-1921)³, l'une des figures les plus importantes de ce milieu, écrit, en 1902, que:

Toutes les industries de luxe prirent un essor inouï, répandant aux quatre coins du monde les oeuvres à la marque française, laquelle n'avait guère de rivale à l'étranger et s'imposait comme

2. Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire, The Universal Exhibitions of 1855 and 1867*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1987.

3. Victor Champier devient, en 1878, secrétaire de la société créée pour fonder, à Paris, un musée d'arts décoratifs et il sera le fondateur et le directeur de la *Revue des arts décoratifs* de 1887 à 1902.

le signe supérieur de l'élégance. Les Expositions universelles de 1851 et de 1862 à Londres, de 1855 et de 1867 à Paris, ne contribuèrent pas peu à ce résultat.⁴

Cette situation n'empêche pas les Français de croire que le progrès des nations rivales, surtout l'Angleterre⁵, menace leur supériorité et ils voient avec appréhension ces dernières se doter d'institutions spécialisées (musées, écoles, etc.) pour améliorer leurs propres produits. Contrairement à l'Angleterre, la France avait pu conserver un niveau exceptionnel de qualité grâce à la survivance des habitus de ses classes artisanales et par une industrialisation usinière lente et progressive, due à une faible croissance démographique, une main d'oeuvre relativement stable et des marchés régionaux bien organisés. Sewell écrit:

La raison économique voulait [...] qu'une grande partie du capital national fût investie dans la petite production artisanale. Il s'agissait d'une orientation d'autant plus avisée que de nombreuses industries de luxe hautement qualifiées jouissaient déjà d'une suprématie incontestable sur le marché mondial au XVIIIe siècle.⁶

La suprématie française demeurera effectivement sans rivale jusqu'à la fin du XIXe siècle⁷. Les autorités du milieu des «arts appliqués à l'industrie» condamnent fréquemment le manque de soutien de l'État, qu'ils comparent désavantageusement à l'empressement des gouvernements des nations voisines. L'amélioration constante des produits de luxe étrangers signifie pour eux une diminution importante du volume des ventes et un plus faible rendement des marchés français. Pour maintenir l'excellence et la supériorité internationale de leur industrie, les instances comptent sur l'aide de l'État, le seul à pouvoir assurer, à long terme, la relève et à former une classe d'artisans compétents. En appeler au «sens artistique supérieur de la nation française» reste un bon argument «patriotique» que les intervenants ne se priveront pas d'invoquer.

4. Victor Champier, *Musée d'art*, t. II, "L'Art décoratif", p. 216.

5. Mainardi, *op. cit.*, p. 128: "Just as the 1855 Universal Exposition was intended as the French response to Britain's Great Exhibition of 1851, the second French event, in 1867, followed the 1862 British International Exhibitions. Others had been held in the intervening twelve years [...], but France still looked to England as its chief industrial rival."

6. William H. Sewell, *op. cit.*, p. 210. Il faut en outre considérer l'ensemble de ce chapitre intitulé "La société industrielle", pp. 199-223.

7. *Ibid.*, p. 210.

Le premier cri d'alarme est lancé par le comte Léon de Laborde (1807-1869), membre de la Commission de l'Exposition universelle de Londres de 1851, qui écrit dans son rapport:

Il est des victoires qui équivalent à des défaites, et celle que remporta la France à l'Exposition de Londres aurait ce caractère, si nous ne l'accepterions pas comme un sévère avertissement. En effet, le jury des Beaux-Arts constata, et tous les visiteurs intelligents ont dû le reconnaître, que nous avions une supériorité générale qui tenait moins au génie de la nation, aux règles précises d'une esthétique supérieure, au choix heureux des modèles, qu'à un goût fin et distingué qui plane sur tout, qui fait excuser les plus fâcheux écarts, en faisant valoir les plus modestes inspirations et jusqu'aux moindres créations. Pour nous, la question est de savoir si ce goût sera longtemps notre monopole; si au contraire les nations étrangères, nos rivales, ne marchent pas rapidement à la conquête de cette toison d'or, sinon pour nous l'enlever, au moins pour la partager avec nous.⁸

Lui font écho d'autres voix, issues de lieux différents, celle de Ferdinand de Lasteyrie du Saillant (1810-1879), par exemple. En tant qu'«historien de la peinture sur verre»⁹, et en tant que membre du conseil d'État provisoire et du conseil municipal de Paris pendant la seconde République (1848-1851) --poste qui lui donne l'occasion de se pencher plus particulièrement sur l'organisation des musées--, il propose «la création à Paris d'un musée d'art industriel analogue au Musée de South Kensington»¹⁰. Onze ans plus tard, en 1862, lors de l'Exposition universelle de Londres, Prosper Mérimée reprend les mêmes arguments que le comte de Laborde et écrit dans son **Rapport**:

Depuis l'Exposition universelle de 1851, et même depuis celle de 1855, des progrès immenses ont eu lieu dans toute l'Europe, et bien que nous ne soyons pas demeurés stationnaires, nous ne pouvons nous dissimuler que l'avance que nous avons prise a diminué, qu'elle tend même à s'effacer. Au milieu des succès obtenus par nos fabricants, c'est un devoir pour nous de leur rappeler qu'une défaite est possible, qu'elle serait même à prévoir dans un avenir peu éloigné, si dès à présent ils ne

8. Texte cité par Marius Vachon, "La situation actuelle des industries d'art en France", GBA, vol. 32, no 2, février 1882, p. 154.

9. Michel Prévost écrit dans l'article sur Lasteyrie du Saillant in la **Grande Encyclopédie**, t. 22, p. 995: "Dans les sciences archéologiques, il a été le premier et il est resté jusqu'ici le seul historien de la peinture sur verre; [...]."

10. *Ibid.*

faisaient pas tous leurs efforts pour conserver une suprématie qu'on ne garde qu'à la condition de se perfectionner sans cesse. L'industrie anglaise, en particulier, très-arriérée au point de vue de l'art, lors de l'exposition de 1851, a fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions bientôt être dépassés.¹¹

La même année, l'exposition temporaire de la Collection Campana¹², à partir du premier mai, au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées (Musée Napoléon III¹³), suscite bien des commentaires et soulève bien des espoirs. Des rumeurs et des fuites venues des milieux concernés¹⁴, envoient au Louvre la collection, intégrale ou démantelée, ou lui cherchent une nouvelle vocation. En fait, la double identité des objets, leur «caractère archéologique et industriel», comme le note Émile Galichon, dans un article favorable à la création d'un Musée d'arts décoratifs¹⁵, divise l'opinion publique et provoque des dissensions même à l'intérieur du Comité provisoire du Musée Napoléon III¹⁶. En effet, comme l'écrit Ernest Chesneau: «la question principale est celle de la réunion au Louvre ou de la formation d'un nouveau Musée»¹⁷. Les uns comme Champier et Vitet abondent dans le sens du projet initial de compléter les collections du Louvre pour délester en province, les doubles et les objets de moindre qualité¹⁸ afin de conserver ce corpus sous l'autorité du musée central et de ses

11. Cité par Charles Blanc, "L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie", *GBA*, vol. 6, no 9, septembre 1865, p. 194.

12. Collection célèbre autant par le nombre et la qualité de ses artefacts que par le scandale qui en entourait la saisie et la dispersion.

13. A ne pas confondre avec le Musée des Souverains ouvert en 1852 et qui regroupe dans des salles du Louvre tous les ornements impériaux et royaux dont les souverains étaient revêtus le jour de leur sacre et couronnement. Voir l'Introduction d'Henry Barbet de Jouy, *Notice des antiquités, objets du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des Souverains*, Paris, Charles de Mourges, frères, 1866, pp. v-xxviii.

14. Ernest Chesneau, *Les intérêts populaires dans l'art: la vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III et les artistes industriels*, Paris, Dentu, 1862, p. 33. Il fait allusion au comte de Nieuwerkerke quand il écrit: "L'âme de tout ce mouvement n'est peut-être même pas M. Sébastien Cornu [...]; -- mais, auprès de lui, dit-on, une personne très allante, très remuante, très répandue, entourée des anciennes sympathies d'amis qui ont ça et là quelques publicités surtout à l'étranger. Cette personne, ajoute-t-on, porte la robe, non la robe cléricale, mais dans l'association, la robe virile."

15. Émile Galichon, "De la création du nouveau musée", *GBA*, vol. 3, no 9, septembre 1862, p. 223

16. Ernest Chesneau, *op. cit.*, pp. 41-45: "comme en fait foi la requête adressée au rédacteur en chef, Guérault, de *L'Opinion Nationale* par messieurs Sébastien Cornu, Charles Clément et Edmond Saglio et publiée le 1er novembre 1862."

17. Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 18.

18. *Ibid.*, pp. 15-16.

idéologies esthétiques propres. D'autres, comme le comte de Lasteyrie, Galichon, Darcel et Bonnaffé, y voient le noyau d'une collection d'art industriel qui pourrait enfin occasionner la création d'un nouveau Musée, édifié sur le modèle de celui de Londres¹⁹. Cette nouvelle création apaiserait, en partie, les groupes impliqués dans la production des arts industriels et inquiets de son avenir.

Lasteyrie reprend son projet du début des années cinquante en publiant de nouveau, à la fin de 1862 ou au début de 1863, un fascicule intitulé: **Projet de création d'un Musée municipal des arts industriels**. La polarisation de l'opinion publique ne peut pourtant venir à bout de l'inertie de l'administration et des théories esthétiques conservatrices de l'Académie des Beaux-Arts, qui briment les goûts «modernes» de l'industrie de luxe. Victor Champier, dans la section sur «l'art décoratif» du **Musée d'art**, sous la direction d'Eugène Müntz, peut noter rétrospectivement, la clairvoyance du comte de Laborde, dont les arguments seront repris pendant toute la seconde moitié du siècle²⁰. Il écrit:

Il devint évident, notamment, que nous n'avions pas tenu assez compte des problèmes logiquement posés par les conditions de la vie moderne, par l'introduction des machines ds la production, et que nos artistes décorateurs, les yeux immuablement fixés sur le passé, avaient eu le tort de ne pas élargir le cadre trop étroit des anciennes formules d'une esthétique surannée²¹.

Le gouvernement n'entend point les avertissements et la situation force un groupe d'industriels, de fabricants et de banquiers à former une société privée, «[...] constituée à ses risques et périls, et [ne demandant] au gouvernement autre chose que sa bienveillance, [...]»²², à partir de 1863, sous la présidence d'Édouard Guichard. Elle opère sous le nom de

19. *Ibid.*, pp. 24-26.

20. A titre d'exemples, mentionnons Prosper Mérimée et son **Rapport de 1862**; Charles Blanc, "L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie", *GBA*, vol. 6, no 9, septembre 1865; Marius Vachon, "La situation actuelle des industries d'art en France", *GBA*, vol. 33, no 2, février 1882.

21. Victor Champier, "L'Art décoratif" *in* **Le Musée d'art**, t. II, p. 210.

22. Charles Blanc, *op. cit.*, p. 195. Les premiers fondateurs de la Société sont "MM. Guichard, architecte décorateur, président; Sajou, fabricant de modèles pour tapisseries, vice-président; Auguste Lefébure fils, fabricant de dentelles, secrétaire; Lenfant, fabricant d'étoffes pour meubles, secrétaire-adjoint; Frédéric Bergon, banquier, trésorier; Ph. Mourey, doreur et argenteur sur métaux, archiviste; Chocquerel, fabricant de tapis; Hermann, constructeur-

l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie²³ et promeut l'ouverture d'un musée «rétrospectif et contemporain»²⁴, qui contiendra comme l'indique Charles Blanc :

une bibliothèque d'art ancien et moderne; des cours spéciaux et des conférences publiques ayant rapport aux arts appliqués, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier; des concours entre les diverses écoles de dessin et de sculpture; enfin, des expositions d'objets précieux empruntés aux collections particulières, et présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie.²⁵

Une très importante exposition rétrospective tenue au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées marque, en 1856, la fondation de l'Union centrale²⁶. Elle expose des objets de toutes les périodes, depuis le Moyen Age jusqu'à l'époque contemporaine et de tous les médiums comme la céramique, la faïence la majolique, le bronze, la bijouterie, l'orfèvrerie, la niellure, l'émaillerie, la broderie et la tapisserie. Jusqu'à l'Exposition universelle de 1889, les expositions des beaux-arts appliqués à l'industrie se dérouleront à des intervalles plus ou moins réguliers²⁷. L'Union peut se développer grâce aux souscriptions publiques²⁸ et elle s'est, en outre, adjointe une commission consultative²⁹. Jusqu'à l'apparition, en 1877, de la

mécanicien; Lerolle, fabricant de bronzes d'art; Mazeroz, fabricant de meubles d'art; Eugène Rousseau, Schaeffer-Erard, fabricant de pianos; Turquetil, fabricant de papiers peints; Veyrat, fabricant d'orfèvrerie".

23. Autorisée par décision ministérielle, le 26 juillet 1864.

24. Charles Blanc, "L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie", *op. cit.*, p. 195.

25. *Ibid.*

26. **La Gazette des Beaux-Arts** lui consacre treize articles différents sur une période de six mois (septembre 1865 à février 1866) sous la plume de ses rédacteurs les plus réguliers: Charles Blanc, Philippe Burty, Alfred Darcel (4 articles), Gersaint, Albert Jacquemart, François Lenormant et Paul Mantz (4 articles).

27. Après celle de 1865, les autres auront lieu irrégulièrement en 1869, 1874, 1876, 1878 (Union centrale des arts décoratifs), 1882, 1884 et en 1885.

28. Elle offre plusieurs types de souscriptions: les co-fondateurs à cent francs par an et les adhérents à trente-six francs. Pour tous les autres, elle fixe un droit d'entrée d'un franc pour chacune de ses activités et pour l'utilisation de ses services (musée et bibliothèque).

29. Charles Blanc, *Op. cit.*, pp. 195-196. La commission consultative est composé de: "MM. Barye, sculpteur-statuaire; Brouty, architecte; Burette, peintre-décorateur; Burty, rédacteur au journal **La Presse**; Champfleury, homme de lettres; Paul Dalloz, directeur du **Moniteur Universel**; Davioud, architecte de la ville; Diéterle, peintre-décorateur; Joseph Fouché, dessinateur pour l'industrie; Émile Galichon, directeur de la **Gazette des Beaux-Arts**; Joseph Gonelle, dessinateur pour cachemires; Klagmann, sculpteur-statuaire ornementaliste; Lebègue, architecte; Edouard Lièvre, dessinateur-graveur; Louvrier de Lajolais, artiste peintre; Paul Mantz, homme de lettres; Aimé Millet, sculpteur-statuaire; Claudius Popelin, artiste peintre; Martin Riester, dessinateur-graveur; Roussel, dessinateur pour dentelles."

Société pour la création d'un musée des arts décoratifs, l'Union centrale demeure la partie la plus visible et la plus active du champ des arts décoratifs. La **Gazette des Beaux-Arts**, par la couverture extensive des expositions rétrospectives et par l'importance qu'elle accorde aux «arts mineurs», reste jusqu'à la fondation de la **Revue des arts décoratifs** en 1887, l'une de ses sources majeures de diffusion.

La très grande visibilité, par conséquent, la place occupée par l'Union centrale dans le champ de l'art doit être considérée en relation avec le travail important entrepris par la direction des musées nationaux peu après la prise du pouvoir par les Républicains en 1871. On ne peut établir un rapport strict de causalité entre l'influence de la commission consultative et les milieux décisionnels de la direction des Musées nationaux, mais la présence de Galichon, directeur de la **GBA**, de Mantz qui entretient des liens étroits avec les conservateurs du Louvre et de Blanc, le nouveau directeur des Beaux-Arts, qui jouit aussi de l'oreille de Thiers, n'est certes pas indifférente. Nous ne pouvons que noter les coïncidences entre le nouveau régime politique et les grands changements qui affectent le champ artistique, comme la réorganisation de certains départements du musée du Louvre. Le musée des Souverains (1854-1870) est remplacé par le musée de la sculpture et des objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes sous la supervision du conservateur, Barbet de Jouy (1812-1896) et de son adjoint, Edmond Saglio (1828-1911). Puis les anciennes grandes manufactures de céramique, de tapisserie et de mosaïque sont réorganisées et les musées qui leur sont attenants reconstitués, modernisés et leurs catalogues mis à jour. En 1871, Alfred Darcel est nommé conservateur du musée et administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins où il est chargé de sa rénovation, poste qu'il occupe jusqu'en 1885. A son tour, Champfleury est nommé conservateur et administrateur du Musée de Sèvres (1872-1889) et il achève sa carrière en rédigeant les catalogues du musée de céramique. Il est assisté dans cette tâche par Édouard Garnier (1840-1903) qui a été attaché à la conservation du musée, la même année. En 1876, Émile Gerspach (1833-1906) est chargé de l'organisation de la manufacture nationale des mosaïques de Sèvres avant d'être affecté aux Gobelins où il

remplace Darcel, muté au Musée de Cluny.

Poursuivant des objectifs analogues, la direction des Beaux-arts sous la gouverne du comte Philippe de Chennevières-Pointel développe l'enseignement du dessin dans les écoles primaires³⁰, autorise la création de nouvelles chaires à l'École nationale des Beaux-Arts comme celle de la composition décorative occupée par P.-V. Galland, autour de 1873-1878, et celle, un peu plus tardivement de l'Histoire et de la théorie de l'art ornemental, occupée par Jules Bourgoïn (1838-1907). Malgré ces changements importants, Marius Vachon dans un article, **La situation actuelle des industries d'art en France**, ne peut que constater que:

Les craintes que formulait [Léon] de Laborde étaient, hélas! fondées; les événements postérieurs, et notamment l'Exposition universelle de 1878, les ont confirmées. [...] La concurrence s'est développée avec rapidité, est devenue un géant puissant et audacieux, qui ne se contente point de vouloir partager avec nous la toison d'or, mais qui tente de nous l'arracher de vive force.³¹

Il corrobore les dires de ses observateurs en citant les jugements des rapporteurs du jury international sur la haute qualité des objets de luxe étrangers. Cette situation dramatique redonne une actualité aux projets de musée de Lasteyrie et favorise la mise sur pied de la Société pour la création d'un Musée des arts décoratifs (1877-1882) et d'un sous-comité chargé de sa création qui parvient à ses fins, en 1882, grâce à la persévérance et à l'énergie de personnalités de la trempe de Victor Champier, le secrétaire dévoué de la Société, de Louis de Champeaux (1833-1903) et au soutien très important d'Antonin Proust (1832-1905), député de Niort, à partir de 1876, et ministre du très éphémère ministère des Beaux-Arts en 1881.

Sa mission accomplie, la Société se fusionne avec l'ancienne Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie pour former une nouvelle société: l'Union centrale des arts décoratifs qui a la gérance: 1. du musée des arts décoratifs dont les collections renferment tout ce qui concerne le décor de la demeure et 2. de la bibliothèque qui regroupe tout ce qui a

30. Philippe de Chennevières-Pointel, **Souvenirs d'un directeur des beaux-arts**, Paris, L'Artiste, 1889, p. 59.

31. Marius Vachon, *op. cit.*, pp. 154-155.

trait aux arts plastiques et aux arts décoratifs. Le collectionneur et mécène, Paul Gasnault (1829-1898), en devient, en 1879, le premier conservateur et Germain Bapst (1853-1921), le premier administrateur. Louis de Champeaux travaille à la rédaction de la plupart des catalogues des expositions organisées par le musée des Arts décoratifs et dirige la bibliothèque à partir de 1887. Dès 1882, la Société ouvre un premier Salon des arts décoratifs et Alfred Darcel note au début de sa critique:

L'Union centrale a ouvert son Salon des arts décoratifs à la même heure que le Salon annuel et à côté de lui; protestation encore discrète, mais qui pourra devenir éloquente dans l'avenir, contre cette espèce d'ostracisme dont les artistes qui prétendent se livrer à l'art pur frappent ceux qui montrent quelque souci de la destination de leurs oeuvres. [...] L'Union centrale a donc voulu rendre les honneurs qui lui sont dus à ce que le Salon, toujours aussi exclusif que lorsqu'il était officiel, se refuse à admettre.³²

Après trente ans d'efforts, grâce au travail inlassable de quelques personnalités dont le comte Ferdinand de Lasteyrie, d'Alfred Darcel et d'Édouard Guichard (1815-) qui représenteraient la première génération; de Victor Champier, de Louis de Champeaux et de Germain Bapst, pour la seconde, le champ disciplinaire des objets d'art existe enfin. Plus encore, il a réussi à se tailler une place qui n'appartenait jusqu'alors aux arts majeurs en obtenant une chaire à l'École du Louvre: celle de l'Histoire des arts appliqués à l'industrie, créée en 1887, et occupée par Émile Molinier (1857-1906) et un département indépendant, en 1893, obtenu par la scission du département de la Sculpture et Objets d'art du Musée du Louvre en deux départements distincts, le premier: la Sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes sous la responsabilité de Louis Courajod et le second, le département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes, dont Molinier devient le conservateur.

Les ouvrages en arts décoratifs se développent en suivant une courbe similaire. D'abord quelques ouvrages isolés commencent à baliser le champ des arts décoratifs. Ils sont surtout le fait d'amateurs et de collectionneurs comme Jules Labarte (1797-1880), dont

32. Alfred Darcel, "Le Salon des Arts décoratifs", GBA, vol. 32, no 6, juin 1882, pp. 583-584.

l'«Introduction historique» à **La description des objets d'art qui compose la collection Debruge-Dumesnil** de 1848, fut augmentée et rééditée en 1864-1866 sous le titre, **Histoire des Arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance**³³, qui, à l'époque, «[...] malgré ses imperfections de détail et quelques erreurs de théorie, comme celle qui l'a entraîné à voir des produits de l'art byzantin dans les oeuvres des orfèvres barbares, n'en reste pas moins le travail d'ensemble le plus considérable et le mieux documenté sur les arts industriels du moyen age»³⁴. Il ne faut pas oublier le travail du comte Ferdinand de Lasteyrie, qui publiait, le premier, en 1837, un important ouvrage sur l'**Histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France**, lequel fut immédiatement remarqué et couronné par l'Institut non plus que celui d'Albert Jacquemart (1808-1875), collectionneur avisé de porcelaine chinoise, dont la remarquable **Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples** fait figure d'ouvrage novateur. D'une certaine façon, on peut dire qu'ils ont été les premiers à vraiment attester de l'importance des arts décoratifs à un moment où ces derniers jouissaient d'un soutien mitigé et d'une visibilité restreinte.

Les expositions rétrospectives très courues de l'Union centrale vont favoriser la publication de comptes-rendus et de critiques dans les périodiques. De nombreuses monographies paraîtront à la fin des années soixante et pendant les années soixante-dix. Dans ce contexte, la figure d'Alfred Darcel semble dominer. Sorti, en 1841, de l'École centrale des arts et manufactures et directeur, pendant quelques années, d'une usine de produits chimiques, à Rouen. Darcel entre, en 1849, dans l'administration des Beaux-Arts où il devient conservateur, en 1862, de la section des Objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance au musée du Louvre. Son intérêt pour les arts décoratifs ne se démentira jamais. Il leur accorde une grande visibilité dans la GBA, où il s'affirme comme l'un des critiques attitrés des beaux-arts appliqués à l'industrie les plus prolifiques et les plus constants. En effet, il propose un

33. Deuxième édition en 1872-1875, en 3 t.

34. Michel Prévost, l'article "Jules Labarte" in la *Grande Encyclopédie*, t. 21, p. 237.

article sur la mosaïque dans le premier numéro de la revue, du premier janvier 1859, et il rédigera le dernier, en 1890, quelques trente ans plus tard. Par le biais de la GBA, il entre en contact avec les critiques les plus connus de son temps avec qui il partage son goût des arts appliqués³⁵. Le traitement des arts appliqués occupe le devant de la scène pendant toute les premières décennies de la seconde moitié du siècle et retient l'attention autant des critiques d'art que des archéologues, des architectes et des critiques, parmi lesquels on retrouve Paul Mantz, Charles Blanc, René Ménard³⁶, Champfleury³⁷, Philippe Burty (1830-1947)³⁸, lui-même amateur et collectionneur d'estampes et de «curiosités» japonaises, que des premiers intéressés, les amateurs et collectionneurs comme Edmond Bonnaffé (1825-1903)³⁹ ou du baron Charles Davillier (1823-1883)⁴⁰.

Au cours des années quatre-vingt, comme dans le sous-champ des arts du dessin, la place centrale est occupée par les professionnels, les administrateurs, les conservateurs et les professeurs⁴¹. Il s'agit bien entendu des Victor Champier⁴², Germain Bapst⁴³, le

35. Parmi lesquels on peut nommer Paul Mantz, qui publiera une **Histoire de l'orfèvrerie française**, Paris, ; Charles Blanc, une **Grammaire des arts décoratifs**, Paris, Renouard, 1867 et de nombreux articles; François Lenormand; Louis Courajod et bien d'autres.

36. René Ménard, **Histoire des arts décoratifs**, 1. l'Orfèvrerie; 2. La Décoration en Égypte; 3. La Décoration au XVIIIe, le style Louis XV; 4. la Décoration au XVIIIe s., le style Louis XVI; 5. La décoration au XVIIIe s., le style Louis XIV; 6. La Décoration au XVIe s., le style Henri II; La Décoration en Grèce; Architecture et sculpture Les Emblèmes et attributs des Grecs et des Romains, Paris, J. Rouam, 1884.

37. Champfleury, **Bibliographie céramique; nomenclature analytique de toutes les publications faites en Europe et en Orient, sur les arts et l'industrie céramique, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours**, Paris, A. Quantin, 1881.

38. Philippe Burty, **Chefs d'oeuvre des arts industriels (céramique, verrerie, émaux, bronze, orfèvrerie, tapisserie)**, Paris, P. Ducrocq, 1866; **Les émaux cloisonnés anciens et modernes**, Paris, Martz joaillier, 1868; **Poterie et la Porcelaine au Japon, trois conférences**, Paris, A. Quantin, 1885.

39. Edmond Bonnaffé, **Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits**, Paris, A. Quantin, 1874; **Le Meuble de France au XVIe siècle**, Paris, J. Rouam, 1887.

40. Le baron Charles Davillier, **Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps, catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI**, Paris, 1870; **Les arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la renaissance**, Paris, A. Quantin, 1879; **Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen âge et à la renaissance**, Paris, A. Quantin, 1879.

41. Voir les tableaux de la page 69.

42. Victor Champier, sous la direction de F. G. Dumas, **Catalogue illustré de l'Union centrale des arts décoratifs, contenant environ 200 reproductions, avec une étude sur**

premier administrateur du musée des Arts décoratifs, Louis de Champeaux⁴⁴, Jules Guiffrey⁴⁵, Édouard Gerspach⁴⁶ et Édouard Garnier⁴⁷. Bien que les monographies et les histoires générales ne disparaissent pas, le domaine couvert par leurs travaux devient plus restreint, leurs approches plus spécialisées et leurs propos plus savants. Les études sur les arts appliqués sont sorties des rangs de ses premiers défenseurs, les amateurs et les collectionneurs, pour entrer dans l'univers plus académique des institutions muséales et d'enseignement.

Au milieu du siècle, les artefacts dont il est question sont surtout les objets de luxe contemporains tandis qu'à la fin du siècle, ils ont laissé la place aux objets esthétiques historiques. Au début, le signal d'alarme est surtout d'ordre commercial et industriel alors que vers la fin les arguments sont devenus culturels et pédagogiques. En fait, comme nous pouvons le remarquer dans ce cas précis, le régime économique artisanal de l'Ancien Régime coexiste avec l'apparition de la grande industrie⁴⁸. Cependant à la fin du siècle, les données

l'art rétrospectif, Paris, n. 1., 1885; **Les anciens Almanachs illustrés, histoire du calendrier depuis les temps anciens jusqu'à nos jours**, Paris, L. Frinzine, 1886.

43. Germain Bapst, **Études sur l'étain dans l'antiquité et au moyen âge, orfèvrerie et industries diverses**, Paris, Masson, 1887; **Études sur l'orfèvrerie française au XVIIIe siècle: les Germains, orfèvres-sculpteurs du roi**, Paris, Rouam, 1887; **Histoire des bijoux de la couronne de France d'après des documents inédits**, Paris, Hachette, 1889.

44. Louis de Champeaux, **Le meuble**, Paris, A. Quantin, 1885, 2 t.; **Les arts du tissu, étoffes, tapisseries, broderies, dentelles, reliures**, Paris, Rouam, 1892.

45. Jules Guiffrey, en collaboration avec Eugène Müntz et Alphonse Pinchart, **Histoire générale de la tapisserie**, Paris, Société anonyme de publications périodiques, 1880, 3 t.; **Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours**, Tours, A. Mame et fils, 1886; **La manufacture nationale des gobelins**, Paris, C. Delagrave, 1892; **Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIIe siècle**, Nogent-le-Rotrou, Daupéley-Gouverneur, 1892; **Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve siècle à la fin du XVIIe s.**, Paris, E. Levy, 1911.

46. Édouard Gerspach, **La mosaïque**, Paris, A. Quantin, 1881; **L'Art de la verrerie**, Paris, A. Quantin, 1885; **Documents sur les anciennes faïences françaises et la manufacture de Sèvres**, Paris, H. Laurens, 1891.

47. Édouard Garnier, **Histoire de la céramique, poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours**, Tours, A. Mame et fils, 1882, [2e éd. 1885]; **Histoire de la verrerie et de l'émaillerie**, Tours, A. Mame et fils, 1886; **Le Dictionnaire de la céramique, faïence, grès, poteries**, Paris, Librairie de l'art, 1893.

48. A. Jardin, A.-J. Tudesq, **Nouvelle Histoire de la France contemporaine, La France des notables**, t. 1. L'évolution générale, 1815-1848, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 204-209. William S. Sewell, *op. cit.*, pp. 212-221.

auront complètement changé et, dans l'économie⁴⁹ comme dans l'esthétique, les objets se subdiviseront dorénavant en des classes d'objets massivement produites sans rapport avec l'art --sauf des rapports lointains et indirects-- et en nouveaux objets de création intégrant inventions nouvelles et techniques artisanales éprouvées. Les guildes artisanales se transforment en corporations d'ouvriers et les artistes se regroupent en association ou société professionnelles⁵⁰. Les arts appliqués tels qu'ils étaient apparus au début des années cinquante sont devenus le fief de la seule histoire en éliminant tout ce qui était de l'ordre de la reproduction ou de l'imitation.

2. L'archéologie médiévale⁵¹

Grâce à une nouvelle prise de conscience historique, l'archéologie développe d'autres modèles d'investigation. Au début du siècle, l'hégémonie du beau antique s'était trouvé menacée par la grande lame de fond que constituait l'engouement pour le Moyen Age. Indépendamment de la rareté des artefacts disponibles, moteur important dans la transformation des goûts nouveaux selon Pomian, l'archéologie médiévale établit ses assises sur des fondements autrement plus solides que la simple offre et demande du marché des objets d'art, bien que cette dernière ne soit pas sans importance⁵². La discipline médiévale n'émerge pas du champ des arts visuels de l'époque, mais plutôt des avant-gardes littéraires, des instances politiques et religieuses pour se retrouver finalement intégré dans le champ artistique de deux façons principales: 1. par la découverte et la restauration des monuments médiévaux, processus qui suppose l'élargissement des critères esthétiques et, 2. par le «rétablissement» de l'esprit chrétien qui permet une interprétation différente du corpus des

49. Alain Plessis, **Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871**, Paris, Le Seuil, 1979, pp. 85-97.

50. Sewell, *op. cit.*, pp. 291-322.

51. Pour un résumé du développement de l'archéologie médiévale au XIXe siècle, Voir le texte de Jean Hubert, dans le collectif dirigé par Samaran, **L'Histoire et ses méthodes**, Paris, Gallimard, 1961, Coll. La Pléiade, pp. 275-328.

52. Krzysztof Pomian, **Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècles**, Paris, Gallimard, coll. Histoire, 1987, p. 11.

oeuvres déjà reconnues et l'inclusion de nouvelles.

Bien que nous puissions retrouver dans les milieux esthétiques du XVIII^e siècle, une sympathie pour les manifestations du Moyen Âge⁵³, la nouvelle «sensibilité» se manifeste à travers l'enthousiasme de la première génération romantique pour cet héritage méconnu. Le **Génie du Christianisme** de Chateaubriand, publié en 1801, marque en quelque sorte les débuts de ce nouvel engouement où l'héritage humaniste gréco-romain est remplacé par celui des valeurs chrétiennes. Comme l'écrivait Camille Jullian, à la fin du siècle dernier, «Chateaubriand lui a rendu son identité artistique et son autonomie historique»⁵⁴. Mais le succès extraordinaire du roman, **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo, paru en 1831, consacre auprès du «grand public» un domaine que les milieux intellectuels et érudits explorent déjà depuis quelques années⁵⁵. Loin d'en faire le simple décor de l'intrigue, l'auteur met en scène la cathédrale comme s'il s'agissait d'un personnage mystérieux et omniprésent. Parmi les premiers textes à paraître en «histoire de l'art», il faut mentionner l'**Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle**, de Séroux d'Agincourt (1730-1814), parue en 1810, et surtout les deux ouvrages sur l'art français d'Émeric-David (1755-1839): une **Histoire de la peinture au Moyen âge** [1815] que Paul Lacroix rééditera au début des années soixante et une **Histoire de la sculpture française** [1817], republiée en 1873⁵⁶.

La «redécouverte» du Moyen Âge, parmi d'autres thèmes historiques tous aussi révélateurs⁵⁷, reste profondément liée ce que l'on pourrait appeler une crise sociétale de la

53. Baldine Saint-Girons, **Esthétiques du XVIII^e siècle: le modèle français**, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1990. L'auteur mentionne Turgot (p. 186), Soufflot (p. 560), Montesquieu (p. 181 et sq.), mais surtout l'**Essai sur l'architecture** [1753] du père Laugier : "De la modernité du gothique" (pp. 550-553).

54. Camille Jullian, **Notes sur l'histoire de France au XIX^e siècle** [1897], Genève, Slatkine Reprints, 1979, pp. vii-viii.

55. Alfred Darcel, "Le Mouvement archéologique relatif au moyen âge", **GBA**, vol. 14, no. 1, janvier 1873, pp. 19-25 et F. de Guilhermy, "Trente ans d'archéologie", **Annales archéologiques**, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1861, t. XXI, p. 254.

56. T. B. Émeric-David, **Histoire de la sculpture française** [1817], (sous la direction de Paul Lacroix), Paris, Renouard, 1872 et **Histoire de la peinture au Moyen Âge** [1815], (réédition sous la direction de Paul Lacroix --bibliophile Jacob--), Paris, Renouard, 1863.

57. Augustin Thierry, **Vue sur les Révolutions d'Angleterre** (1817-1820); **La conquête de**

France. En effet, la nation française vit un double traumatisme. Le premier, issu de la défaite de Napoléon en 1815 aux mains des Alliés⁵⁸, freine pendant quelques années ses ambitions politiques (la France n'est plus l'une des deux puissances majeures du monde occidental) et économiques (son commerce extérieur n'existe plus et elle a à rembourser substantiellement ses envahisseurs)⁵⁹. Annie Rey-Goldzieguer écrit avec un ton qui rappelle celui des Romantiques de la période:

Le désastre de 1815 a mis un terme aux ambitions politiques françaises. Les humiliants traités ont consacré l'écroulement de son prestige de grande puissance. Mise à genoux par la coalition européenne, elle a dû passer par les conditions les plus rigoureuses: amputation de son territoire, suppression des restes de son Empire colonial, domination anglaise des mers et océans, disparition de la «Grande Armée». Désormais suspectée, la France ronge son frein et doit accepter une restauration sans gloire, amenée dans les fourgons de l'occupation étrangère.⁶⁰

Au moment de la Restauration des Bourbons, cette situation politique humiliante exacerbe l'imagination romanesque de toute une génération qui trouvera une compensation dans les hauts faits d'armes d'un passé plus glorieux.

Plus encore, la crise de société est tributaire de la Révolution et de ses effets, à savoir du difficile passage d'une société aristocratique et autocratique vers une société progressivement libérale et démocratique. L'importance fondatrice de l'histoire médiévale apparaît quand les Royalistes se doivent de justifier la légitimité de leurs prétentions au pouvoir et leurs adversaires, les Républicains, de réaffirmer la leur. La légitimation s'affirme sur une «réalité», sur des événements originaux --fondateurs--, et la Révolution française devient

l'Angleterre par les Normands (1825).

58. Le terme n'est pas spécifique à la seconde guerre mondiale 1939-1945, mais fait aussi référence aux nations qui s'étaient liguées contre Napoléon en 1815.

59. Jean Tulard, article: "Empire (premier) 1800-1814" *in* *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, t.6, 1968, p. 153: "Le second Traité de Paris, signé le 20 novembre 1815, [...] imposait la restitution de toutes les oeuvres d'art conquises, une indemnité de guerre de 700 millions et l'entretien d'une force d'occupation de 150,000 Alliés. L'article 6 plaçait la France sous la surveillance des Quatre (Russie, Prusse, Autriche, Angleterre)."

60. Annie Rey-Goldzieguer, "La France coloniale de 1830 à 1870" *in* *Histoire de la France coloniale, des origines à 1914*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 319.

alors un moment historique crucial, celui d'une rupture déshonorante ou, au contraire, celui d'une étape nécessaire, inscrite dans le passé lui-même qu'il faut examiner attentivement. La fin de la domination romaine et les invasions franques marquent à la fois le début du Moyen Age et les origines de la France historique et jouent un rôle particulièrement significatif à cet égard en polarisant le champ politique entre les factions opposées des romanistes et des germanistes⁶¹. Guizot écrit:

La Révolution a été une guerre, la vraie guerre, telle que le monde la connaît entre peuples étrangers. Depuis plus de treize siècles, la France en contenait deux, un peuple vainqueur [Francs] et un peuple vaincu [Gaulois]. Depuis plus de treize siècles, le peuple vaincu luttait pour secouer le joug du peuple vainqueur. Notre histoire est l'histoire de cette lutte. De nos jours une bataille décisive a été livrée; elle s'appelle la Révolution.⁶²

Cette conjoncture historico-politique, particulière à la France, jettera dans la mêlée des hommes politiques férus d'histoire et des historiens très critiques du pouvoir politique. François Guizot (1787-1874) comme Augustin Thierry (1794-1856) polémiqueront en utilisant l'antagonisme social des Francs et des Gaulois. Les historiens bourgeois et libéraux cherchent à retrouver dans le passé, les traces d'habitus libertaires et égalitaires pour appuyer leurs aspirations à une légitimité politique. Les études nombreuses se succéderont à un rythme accéléré. Augustin Thierry publie entre 1817 et 1820 des **Lettres sur l'Histoire de France**. En 1823, Guizot lance ses **Essais sur l'Histoire de France**. La même année Adolphe Thiers (1797-1873) fait paraître une **Histoire de la Révolution française**, l'année suivante, Auguste Mignet (1796-1874) fait de même. En même temps, dans un contexte idéologique différent -- d'allégeance légitimiste-- Prosper de Barante (1782-1866) publie une **Histoire des ducs de Bourgogne**; entre 1833 et 1844, Jules Michelet (1798-1874) a déjà écrit les six premiers volumes de son **Histoire de France** où il brosse un tableau vivant et complet du Moyen Age, de ses origines gauloises jusqu'au règne de Louis XI. En 1834, Augustin Thierry récidive avec

61. Camille Jullian, *op. cit.*, p. xv.

62. François Guizot, **Du Gouvernement de la France depuis la Restauration**, 1820 cité par Camille Jullian, *op. cit.*, p. xv.

Dix ans d'études historiques, puis en 1840, il publie **Récits des temps mérovingiens**.

Par ailleurs, si l'on en croit, Marcel Gauchet, au début de son anthologie, **Philosophie des sciences historiques (1815-1830)**, l'un des problèmes auxquels ces historiens ont à faire face, est aussi d'ordre symbolique. Avant la Révolution française, l'une des plus puissantes métaphores de cohésion sociale montrait le peuple comme le corps symbolique royal --le statut différent des corps intermédiaires-- dont le souverain représentait le chef, le pouvoir royal⁶³. Les Révolutionnaires ayant guillotiné, décapité, le monarque dans les deux sens du terme et par, le fait même, violé l'entente qui liait les deux parties, il devenait urgent pour la nouvelle société de repenser non seulement à de nouvelles formes de relations sociales, mais aussi à de nouvelles représentations symboliques. Dans la société post-révolutionnaire, la métaphore traditionnelle du corps --tête/membres-- reste prégnante, mais le rapport entre les parties se transforme. Comme Jean-Jacques Rousseau le proposait dans l'étude philosophique de 1762, **Le contrat social**, le corps social --le peuple-- n'est pas seulement source de la souveraineté, mais il exerce la souveraineté --que ce soit par le biais ou pas d'un monarque-- et, par cette dernière, le peuple devient la source de tous les pouvoirs, lesquels ne peuvent plus être exercés dorénavant qu'en son nom, car le peuple souverain est le fondement de l'autorité. Le roi et le peuple appartiennent à la même humanité, mais selon des rapports différents de ceux de l'Ancien Régime⁶⁴.

Dans ce contexte de transformation socio-politique radicale, la notion de Peuple ou de Nation est reprise par les historiens de l'époque⁶⁵. Nourris de Herder, **Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit**, (1784-1791), que Quinet et Michelet connaissent par leur ami philosophe, Victor Cousin, les deux historiens mais, surtout Michelet

63. Marcel Gauchet, **Philosophie des sciences historiques, Textes de Barante et al.**, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1988 et Ernst H. Kantorowicz, **The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology** [1957], Princeton, N.J., Princeton University Press, 6th edition, 1981.

64. **Encyclopaedia Universalis**, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1968, 1ère édition, t. 11, articles: "Nations", pp. 566-577; "Principe des nationalités", pp. 583-584 et t. 14, article "Jean-Jacques Rousseau", p. 473-476.

65. Pierre Gerbod, **La condition universitaire en France au XIXe siècle**, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 61-62.

feront du «Volkgeist», --l'esprit du peuple--, le moteur central et contraignant de leur **Histoire de France**. Herder définit ce concept général et universel en affirmant que chaque pays a ses traditions populaires, qui constituent la source de toute la culture d'une nation et de son développement historique. Pour lui, l'esprit est toujours national, et la source de toute fécondité artistique est l'âme du peuple et la conception d'un contrat social --rationnaliste-- à la façon de Rousseau⁶⁶ n'a, dans la complexité du réel, aucun fondement. Dans la seconde moitié du siècle, Ernest Renan reprend certaines de ces idées sur la nation dans un discours prononcé à la Sorbonne, le 11 mars 1882. Après avoir mis en lumière les divers aspects cohésifs de l'idée de nation comme ceux de race, de langue, de religion, de géographie, d'intérêts économiques, par exemple, il reconnaît l'insuffisance de ces conditions et propose une base plus large, affective et intellectuelle, au concept. Il écrit:

Une nation est une âme, un principe spirituel [...], c'est l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements; avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent, avoir fait de grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple.⁶⁷

De la réalité politique contemporaine, justifiée et justifiable par l'histoire médiévale, nous passons au niveau de la représentation symbolique. Celle-ci joue un rôle important non seulement dans l'écriture de l'histoire, mais, par un effet d'entraînement, se repercute sur les vestiges ou les traces de ce passé. Les monuments anciens, abandonnés ou non, transformés, négligés ou conservés jouissent alors d'une actualité et d'une signification nationale qui aura une influence plus que bénéfique sur la «discipline» de l'histoire de l'art qui naît alors.

Trois événements successifs marquent la formation du champ médiéval. Le premier concerne le Musée des Monuments français (1793-1818) d'Alexandre Lenoir. Nommé, en 1791, gardien du dépôt du couvent des Petits-Augustins, Lenoir décide de le transformer en musée et obtient, en 1793, du Comité de l'Instruction publique l'autorisation de le rendre

66. C'est-à-dire d'un accord réciproque entre les parties contractantes, d'une convention. **Le Contrat social** (1762).

67. Ernest Renan, **Qu'est-ce qu'une nation?**, in **Oeuvres complètes**, Paris, Éditions H. Psichari, 1947-1961, t. 1, p. 905.

public. Deux ans plus tard, le même comité accepte son programme, c'est-à-dire: «[un] musée historique et chronologique où l'on retrouvera les âges de la sculpture française dans les salles particulières, en donnant à chacune le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle représente»⁶⁸. Cette décision de Lenoir est semblable à cette autre intervention de l'abbé Grégoire, qui, devant le même Comité de l'Instruction publique et à peu près au même moment, tente de sauver les oeuvres artistiques et intellectuelles de la fureur des «vandales»⁶⁹. L'action indépendante des deux hommes caractérise la prise de conscience, en France, de l'existence d'un bien collectif appartenant à la nation tout entière. Le «sens du patrimoine»⁷⁰, donc la nécessité de conserver et de protéger les biens nationaux se développe en réaction au vandalisme révolutionnaire et assure aux monuments artistiques du Moyen Age et de la Renaissance et, grâce au Musée des Monuments français de Lenoir, une importance qu'ils n'avaient pas auparavant. Ce musée a frappé l'imagination d'une grande partie de la société de l'époque⁷¹ et plus particulièrement celles des historiens. Jules Michelet écrivait:

Ma plus forte impression, c'est le Musée des Monuments français. C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire ...Que d'âmes y avaient pris l'étincelle historique, l'intérêt des grands souvenirs, le vague désir de remonter les âges! Je me rappelle encore l'émotion, toujours la même et toujours vive, qui me faisait battre le coeur, quand tout petit j'entrais sous ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles, quand j'allais et cherchais, ardent, curieux et craintif, de salle en salle, et d'âge en âge. Je cherchais. Quoi? Je ne le sais; la vie d'alors sans doute et le génie des temps. Je n'étais point sûr qu'ils ne vécussent pont tous ces dormeurs de marbre, étendus sur leurs tombes, [...].⁷²

Le travail des historiens a aussi eu un effet direct sur la «redécouverte» du Moyen Age et la réévaluation de sa production artistique. L'une des figures les plus importantes demeure celle de François Guizot qui, profitant de sa nomination comme ministre de

68. Dominique Poulot, "Alexandre Lenoir et les musées des monuments français" *in* **Les Lieux de mémoire**, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, p. 504.

69. André Chastel, "La notion de patrimoine", *in* **Les Lieux de mémoire**, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, pp. 405-450.

70. *Ibid.*, p. 411.

71. Poulot, *op. cit.*, pp. 509-512.

72. Cité par Camille Jullian, *op. cit.*, p. xiii.

l'Instruction publique, en 1832, va donner à son nouveau ministère un très large champ d'action en lui rattachant une grande partie des institutions de haut savoir⁷³. Par ailleurs, il les complète en fondant, en 1834, la Société de l'histoire de France⁷⁴, vouée à publier les documents originaux relatifs à l'histoire de France ainsi que le Comité des arts et monuments. Ludovic Vitet et Prosper Mérimée, à la fois membres de la Commission des Monuments historiques et de ce Comité, vont l'associer aux tâches d'inventaire des richesses monumentales de la France⁷⁵, sous l'oeil bienveillant de Didron l'Aîné (1806-1867) qui en est le secrétaire⁷⁶. Bien que la Commission des Monuments historiques ne soit pas rattachée avant 1871 au Ministère de l'Instruction publique, dès 1830, François Guizot, très proche du jeune Ludovic Vitet, avait fait créer pour lui, à la Direction des Beaux-Arts du Ministère de l'Intérieur, le poste d'Inspecteur général des monuments historiques⁷⁷.

Le travail de la Commission sous la gouverne de Mérimée (Inspecteur Général de 1834-1860), conjugué avec les efforts d'Arcisse de Caumont (1801-1873), en Normandie, constituent le second événement important de la mise en valeur du patrimoine médiéval. Les

73. "Outre les établissements scolaires et l'Université, lui sont rattachées des institutions aux statuts jusque-là divers, voire inexistants: Collège de France, Muséum, École des chartes, École des langues orientales, bibliothèques et au premier chef la Bibliothèque royale et, l'élément capital, l'Institut." Laurent Theis, "Guizot et les institutions de mémoire" *In Les Lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, p. 570.

74. Laurent Theis, *op. cit.*, pp. 579-587.

75. A l'origine, en 1831, cette commission est confiée à la Direction des Beaux-Arts, près le Ministère de l'Intérieur et jouit d'un budget de 80,000 frs. Réorganisée en 1837 (200,000 frs.) et surtout en 1839 (400,000 frs.), elle a pour tâche de signaler les découvertes nouvelles, les édifices intéressants et les objets d'art ou débris de monuments disparus dont la réunion pourrait contribuer à l'accroissement des précieuses collections rassemblées au Musée des Thermes et à l'hôtel de Cluny. Elle doit, en outre, assurer une certaine surveillance des monuments, **Notice historique sur le Service des Monuments historiques**, Paris, Ministère de l'Instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts, 1874.

76. L'autorité de Didron l'Aîné consiste essentiellement dans la fondation des **Annales archéologiques** (1844), sorte de pendant médiéval à la **Revue archéologique** qui voit le jour cette année-là, mais qui est essentiellement consacrée à l'archéologie antique. Et on peut dire qu'il est l'initiateur des recherches en iconographie médiévale dont l'**Histoire de Dieu, iconographie des personnes divines**, Paris, Imprimerie royale, 1843; **Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin, le "Guide de la peinture"** de Denys, Paris, n.l., 1845; **Paganisme dans l'art chrétien**, Paris, V. Didron, 1853; et l'**Iconographie des chapiteaux du palais ducal de Venise**, Paris, V. Didron, 1857.

77. Laurent Theis, *op. cit.*, p. 586.

recherches de ce dernier reste incontournables, d'abord parce que le premier, il met sur pied un **Cours d'antiquités monumentales, Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle**, qu'il professe à Caen et qu'il publie entre 1830 et 1841 --œuvre en partie refondue, en 1850, sous le titre, **Abécédaire ou rudiment d'archéologie**⁷⁸-. De Caumont développe, avant tous les autres érudits, une méthode d'analyse des monuments. Prévost écrit: «Il se montre dans cet ouvrage plus archéologue qu'artiste et se fait remarquer par sa recherche des classifications et sa faculté de comparaison»⁷⁹. En 1824, il fonde la Société des antiquaires de Normandie, afin d'arrêter le vandalisme et répandre dans le public des notions justes à propos des constructions normandes anciennes⁸⁰. Il est, en outre, membre fondateur de la Société française d'archéologie qui publie le **Bulletin monumental**, l'un des premiers recueils archéologiques --scientifiques-- dont il assume la direction. Ses initiatives demeurent nombreuses et exerceront une influence très grande sur les sociétés savantes de province⁸¹.

Malgré des moyens limités et surtout grâce au travail infatigable de Mérimée⁸², qui donne forme et substance à la Commission, cette dernière accomplit un travail essentiel pendant tout le deuxième tiers du XIXe siècle. Elle dresse les inventaires des monuments historiques, exige et détermine la participation des départements⁸³ et réfléchit sur le rôle

78. Cet ouvrage comprend trois volumes: le premier est consacré à l'archéologie religieuse [1850], 5e édition, 1867; le second à l'architecture civile et militaire [1853], 3e édition, 1869; et le troisième à la période gallo-romaine [1862], publiés chez Derache à Paris.

79. Voir chapitre 1, note 40.

80. Arcisse de Caumont, **Mes Souvenirs**, Caen, Leblanc-Hardel, 1870, p. 2.

81. De Caumont crée aussi les congrès scientifiques, qui tiennent des réunions annuelles dans une ville de France. Il fonde, en 1839, une sorte d'académie centrale, chargée de préparer ces congrès et de publier leurs travaux: l'Institut des provinces. Dans la **Grande Encyclopédie**, t. 9, p. 899, Ernest Babelon écrit: "Cette institution fut jugée si excellente qu'elle fut reprise par le gouvernement, qui lui donna une plus grande extension par la création des congrès annuels de la Sorbonne et la fondation de la **Revue des sociétés savantes**". Françoise Bercé, "Arcisse de Caumont et les Sociétés savantes" *in* **Les Lieux de mémoire**, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, pp. 533-569.

82. André Fermigier, "Mérimée et l'inspection des monuments historiques" *in* **Les Lieux de mémoire**, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, pp. 593-611.

83. Voir la circulaire du 19 février 1841 adressée au Préfet des Départements dans laquelle Mérimée leur demande de fournir 1. un exposé des besoins du monument et de son état actuel; 2. une notice historique et une description; 3. des plans, coupes, dessins, ou du moins des

qu'elle entend jouer auprès des autorités locales et elle rappelle régulièrement aux ministres en poste les responsabilités qui leur incombent dans la conservation du patrimoine national. Dans le rapport de 1843, Mérimée écrit:

La Commission, M. le ministre, croit remplir vos intentions en combattant de tout son pouvoir ces fâcheuses tendances [le vandalisme du siècle dernier]. Elle sait que les secours du gouvernement ne doivent pas être employés à glorifier telle ou telle époque, aux dépens de telle ou telle autre: elle cherche le beau dans tous les styles; tout ce qui présente un intérêt historique sérieux a des droits à son intérêt, et son étude constante est de ne réclamer votre protection que pour des monuments qui en soient dignes. Les instructions qu'elle donne aux architectes chargés par vous de restaurations importantes leur recommandent expressément de s'abstenir de toute innovation, et d'imiter avec une fidélité scrupuleuse les formes dont les modèles se sont conservés. Là où il ne reste aucun souvenir du passé, l'artiste doit redoubler de recherches et d'études, consulter les monuments du même temps, du même style, du même pays, et en reproduire les types dans les mêmes proportions.⁸⁴

Son action peut être de quatre ordres: 1. de simple réparations d'entretien; 2. des travaux de consolidation --prévenir l'écroulement des bâtiments--; 3. des restaurations partielles plus ou moins importantes et 4. une reconstruction totale⁸⁵. Autour de Mérimée, il faut rappeler la pléiade d'érudits dévoués comme les Ludovic Vitet (1804-1873)⁸⁶, Albert Lenoir (1801-1891)⁸⁷ -- le fils d'Alexandre Lenoir--, Jules Renouvier (1804-1860)⁸⁸, Daniel Ramée (1806-

croquis et un plan avec des mesures; 4. Un devis rédigé par un architecte, aussi détaillé que possible, des travaux projetés, p. 26.

84. Mérimée, **Rapport au Ministre de l'intérieur, Instructions du Comité historiques des arts et monuments historiques**, Paris, Commission des monuments historiques, 1843, p. 17.

85. *Ibid.*, p. 23.

86. Surtout connu pour son texte, **Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon** [1844-45], réédité, en 1868, dans le troisième tome de ses **Études sur l'histoire de l'art**, Paris, Michel-Lévy et frères, pp. 1-145.

87. Albert Lenoir, **Architecture monastique**, Paris, Imprimerie nationale, 1852-56, 2 t.; **Statistique monumentale de Paris**, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

88. Jules Renouvier, **Essai de classification des Églises d'Auvergne**, Caen, Hardel, 1837. Il se rend compte qu'il n'existait pas de véritables classifications scientifiques des monuments. **Monumens [sic] de quelques anciens diocèses du Bas-Languedoc, expliqués dans leur histoire et leur architecture**, Montpellier, Castel, Sevalle, Virenque, 1840, 8 fascicules; **Maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier**, Montpellier, Ricard, 1844.

1887)⁸⁹, Didron l'Aîné (1806-1867)⁹⁰ et le baron de Guihermy (1808-1878)⁹¹. Tous ces érudits ont l'honneur d'avoir été les premiers à écrire les monographies sur les grands monuments gothiques: Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Chartres, la Sainte-Chapelle, et à instaurer les premières classifications archéologiques des monuments médiévaux.

Très rapidement, Mérimée s'adjoint un «chef de bureau»⁹² dans la personne de Viollet-le-Duc, jeune Inspecteur général des monuments diocésains (1853-1874); la Commission y trouve un praticien⁹³ et un théoricien hors du commun. Ses théories sont novatrices par rapport aux pratiques antérieures en ce sens qu'elles se fondent sur une logique structurale et fonctionnelle inhérente aux bâtiments que Viollet-le-Duc trouve dans l'architecture gothique du XIIIe siècle. Bien que sa vision de l'architecture ait été, depuis le début du XXe siècle, fortement critiquée, voire contestée à cause de ses excès dans l'utilisation de ce système et qu'il ait été lui-même honni⁹⁴, on ne peut plus nier actuellement l'importance

89. Daniel Ramée, **Manuel d'histoire générale de l'architecture en tous les pays, Paris, et particulièrement en France pendant le Moyen Age**, Paris, Paulin, 1843, 2 t.; **Le Moyen Age monumental et archéologique**, Paris, Hauser, 1843, in-folio; **Histoire générale de l'architecture en France depuis les Romains jusqu'au XVIe s.**, avec l'exposition de ses principes généraux, Paris-Leipzig, Franck, 1846; **Histoire générale de l'architecture**, Paris, Amyot, 1860-85, 3 t.; **Dictionnaire général des termes d'architecture en français, allemand, anglais et italien**, Paris, Reinwald, 1868.

90. Didron, l'Aîné (avec Lassus), **Monographie de la cathédrale de Chartres**, Paris, Dupont, 1839; **L'Archéologie en Angleterre**, Paris, V. Didron, 1851; **Paganisme dans l'art chrétien**, Paris, V. Didron, 1853; **Manuel des oeuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen âge**, Paris, V. Didron, 1859.

91. E. Hubert écrit dans le **Dictionnaire de biographie française**, t. 17, col. 123: "[Ferdinand de Guilhermy] avait suivi à la Sorbonne les cours de Guizot et s'était lié avec Mérimée, Arcisse de Caumont et Viollet-le-Duc, sans toujours partager leurs idées. Afin d'établir un inventaire général des richesses monumentales de la France, il rédigea pour le Comité des arts et monuments quelques 300 rapports dont l'intérêt actuel est évident." Parmi ses publications, nous devons mentionner: **Monographie de l'église royale de St-Denis, tombaux et figures historiques**, Paris, V. Didron, 1848, [2ème éd. en 1882]; **Itinéraire archéologique de Paris**, Paris, Bance, 1855, et réédité en 1856, sous le titre: **Description archéologique des monuments de Paris**; avec la collaboration de Viollet-le-Duc, **Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris**, Paris, Bance, 1856; avec la collaboration de Viollet-le-Duc, **Description de la Sainte-Chapelle**, Paris, à la Ste-Chapelle, 1867-1882; **L'abbaye de Saint-Denis. Tombeaux et figures historiques des rois de France**, Paris, Vagneur, 1882.

92. Jean-Michel Léniaud, "Viollet-le-Duc et le Service des Édifices diocésains" *in* **Actes du Colloque international Viollet-le-Duc**, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1980, p. 154.

93. Inspecteur des travaux de la Sainte-Chapelle avec Lassus (1840), restaurateur de nombreux monuments du Moyen-Age dont Vézelay (1840), Notre-Dame de Paris (1845) et Carcassonne (1849).

94. Pour nous faire une idée du rejet de Viollet-le-Duc, Voir: Jean Hubert, *op. cit.*; Bruno

de l'architecte dans les principes fondateurs de la modernité⁹⁵ et son apport dans la connaissance de l'architecture médiévale⁹⁶. L'influence de Viollet-le-Duc sera majeure et autant ses collègues, dont Daniel Ramée (1806-1887)⁹⁷, Victor Gay (1810-1887)⁹⁸, Adolphe Lance (1813-1874)⁹⁹, Charles Ruprich-Robert (1820-1887)¹⁰⁰, que ses élèves parmi lesquels on peut compter Anatole de Baudot (1834-1915)¹⁰¹, Édouard Corroyer (1837-1904)¹⁰², seront séduits par la clarté de ses vues, sa connaissance très approfondie de tous les monuments français du Moyen Age et sa grande habileté de dessinateur¹⁰³.

Dans le deuxième tiers du XIXe siècle, la connaissance du Moyen Age reste l'apanage des architectes¹⁰⁴ et de quelques amateurs-érudits, tous plus ou moins liés à la Commission des monuments historiques et/ou au Comité des arts et monuments. Pourtant, malgré la «protection politique» dont jouit cette période historique, elle tarde à obtenir rapidement les chaires d'enseignement¹⁰⁵. Le premier poste important reste celui de Jules Quicherat, titulaire de la chaire d'archéologie nationale de l'École des chartes et cela, dans les années cinquante seulement. Son plus brillant élève, Robert de Lasteyrie présente le cours du

Foucart, "Viollet-le-Duc et la restauration" *in* **Les Lieux de mémoire**, sous la dir. de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, coll. Histoires, t. II, La Nation 2, p. 617, et M. F. Hearn, **The Architectural Theory of Viollet-le-Duc**, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1990.

95. Hubert Damisch, "Les Entretiens sur l'architecture ou du structuralisme au fonctionnalisme", *in* **Actes du Colloque international Viollet-le-Duc**, Paris, Les Éditions latines, 1980, pp. 93-101.

96. Viollet-le-Duc, **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle**, Paris, A. Morel et Cie, 1853-1869, 10 t.; **Dictionnaire du mobilier français, de l'époque carolingienne à La Renaissance**, Paris, A. Morel et Cie, 1854, 6 t.; **Entretiens sur l'architecture**, Paris, A. Morel et Cie Éditeurs, 1858-72, 2 t.

97. On lui doit la restauration des cathédrales de Noyon, de Senlis et de Beauvais.

98. Il travaille au projet de restauration de Notre-Dame de Paris avec Viollet-le-Duc, Verdier et Boeswillwald.

99. On lui doit la restauration de la cathédrale de Sens et de celle de Soissons.

100. Il fit de nombreux travaux de restauration de cathédrales dans le Lot et le Calvados dont la La Trinité de Caen.

101. Avec lequel il collabora à la restauration des monuments du Moyen Age. On peut citer parmi ses travaux de restauration, le château de Blois et la cathédrale du Puy-en-Velay.

102. Il participa à la restauration de la cathédrale de Soissons et du Mont Saint-Michel.

103. Catherine Brisac, "Viollet-le-Duc, cartonnier de vitraux", *in* **Actes du Colloque international Viollet-le-Duc**, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1980, pp. 197-207.

104. Voir chapitre 1, l'architecture 1860-1880, pp. 64-68 et l'architecture 1880-1900, pp. 79-84.

105. Malgré la tentative sans suite d'un cours d'archéologie médiévale à la Bibliothèque royale en 1838 par Didron l'Aîné.

maître dans ces termes:

Il prétendait traiter dans son cours toutes les principales branches de l'archéologie nationale et réussit à condenser dans un petit nombre de leçons tout ce qu'il y a de vraiment essentiel dans l'art du moyen âge. Architecture religieuse et militaire, peinture sur verre, iconographie, orfèvrerie, costume, sigillographie, blason, numismatique, telles furent les principales divisions de son enseignement.[...] Son cours est l'un des plus essentiels qu'il ait été donné à notre génération d'entendre; il était bourré de faits, il s'enchaînait avec une rigueur scientifique, une logique inflexible, une sûreté de doctrine qui le faisait ressembler à une démonstration mathématique. ¹⁰⁶

Malgré, une section médiévale au Louvre depuis 1831 ¹⁰⁷, la consécration muséale du Moyen Age gravite dans le cercle de la Commission des monuments historiques. L'ouverture du musée de Cluny en 1848 doit beaucoup à l'architecte, Albert Lenoir. En effet, celui-ci avait vu, dans l'unification des Thermes et de l'hôtel de Cluny, le site idéal pour un musée national ¹⁰⁸, mais ce projet n'eut pas de suite immédiate. A la mort, en 1844, du propriétaire de l'hôtel de Cluny, Dusommerard, sa vaste collection d'artefacts du Moyen Age qui attirait de plus en plus de visiteurs, fut achetée par l'État, et comme l'écrivait Ludovic Vitet dans un article de 1833:

[...] comme un des grands charmes de cette collection était le cadre où son possesseur avait eu l'art de la placer, c'est-à-dire, les murailles de l'hôtel de Cluny, il ne fut pas difficile, pour maintenir cette harmonie, d'obtenir que le principal suivit le sort de l'accessoire, et l'hôtel fut acquis en même temps que la collection.

Une fois le manoir gothique dans les mains de l'État, comme déjà les Thermes faisaient partie de son domaine, la réunion allait de soi. L'idée de M. Albert Lenoir n'était plus simplement un vœu, elle devenait une réalité, et lui-même bientôt reçut la mission de mettre la main à l'oeuvre, d'exécuter ses propres plans. ¹⁰⁹

En 1868, Vitet, en remaniant cet article, faisait remarquer comment cette institution avait pris

106. Robert de Lasteyrie, *Jules Quicherat, sa vie et ses travaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1883, p. 21.

107. Alfred Darcel, "Le Mouvement archéologique relatif au moyen âge", *GBA*, vol. 14, no 1, janvier 1873, pp. 19-25.

108. Ludovic Vitet, "Le Musée de l'Hôtel de Cluny" *in Études sur l'histoire de l'art*, Paris, Michel Lévy et frères, 1868, p. 390.

109. *Ibid.*, p. 392.

de l'ampleur et de quelle faveur croissante elle jouissait alors dans le public, car non seulement la collection s'était épurée et enrichie, son classement remis à jour, l'hôtel particulier lui-même «s'était embelli par son isolement de tout voisinage et par l'élargissement de ses abords»¹¹⁰.

Cette situation prévaut au début des années soixante, au moment où Viollet-le-Duc choisit d'affronter le système académique en place¹¹¹ en remettant en question l'administration, l'enseignement, les prix et les concours de l'École impériale des Beaux-Arts, bastion de l'académisme. Nous pouvons considérer cette attaque contre l'École des Beaux-Arts comme le troisième événement important dans la «redécouverte» du Moyen Âge. L'architecte-restaurateur est appuyé dans ses demandes par le comte Émilien de Nieuwerkerke, surintendant de la maison de l'Empereur. Ce dernier présente au ministre d'État un rapport sur l'École impériale des Beaux-Arts qui reprend, d'une façon plus concise, les doléances et les suggestions de l'architecte, rapport que Louis Gonse considérera comme «marqué à l'empreinte du génie administratif»¹¹². Le 13 novembre 1863, un décret vient rendre officielles les recommandations de Viollet-le-Duc et les demandes de Nieuwerkerke¹¹³.

110. *Ibid.*, p. 393.

111. E. Viollet-le-Duc, "De l'enseignement des arts.- Il y a quelque chose à faire", *GBA*, vol. 3, no 5, mai 1862, pp. 393-403; no 6, juin 1862, pp. 525-535; no. 7, juillet 1862, pp. 71-83.

112. Louis Gonse, *Chronique des Arts*, *GBA*, vol. 4, no 11, novembre 1863, p. ?.

113. Voir *GBA*, vol. 4, no 12, décembre 1863, "École impériale et spéciale des Beaux-Arts", pp. 563-572: "Le surintendant des Beaux-Arts propose et obtient une douzaine de modifications majeures aux systèmes d'administration et d'enseignement de l'école dont voici les plus importantes pour notre propos: 1. création d'un emploi de directeur. En vertu de l'ordonnance du 4 août 1819, l'administration de l'école appartenait jusque là aux professeurs qui se réunissent en assemblée générale et nommaient leur président et leur conseil d'administration parmi eux. Le ministre accorde un président et un personnel administratif de quatre personnes: un secrétaire, un agent comptable, un conservateur des modèles et objets d'art et d'un bibliothécaire; 2. Réforme dans le système de nomination aux places de professeur. Lors d'une vacance, les professeurs nommaient le nouveau professeur et en avisaient le ministre qui se contentait de signer. Dorénavant, le personnel enseignant (les chefs d'atelier et les chargés de cours) sont nommés par le ministre, de même que les employés; 3. création de nouvelles chaires et d'ateliers préparatoires, dirigés par les professeurs de l'institution et 4. l'ouverture de cours gratuits faits par toute personne présentant à l'administration un programme qui promette un enseignement utile. Auparavant l'école ne dispensait qu'un cours de dessin (quelques heures par mois) et pour les étudiants les plus avancés, un cours d'anatomie, une formation plus spécialisée nécessitée par les exigences contemporaines demeurait largement déficiente. Le décret y répond par l'ouverture des nombreux ateliers dirigés par des artistes (chef d'atelier) où doivent s'exercer quotidiennement les élèves et surtout par la création de sept nouveaux cours théoriques qui complètent celui existant de l'anatomie. Ces nouveaux cours sont professés par le personnel de l'école. Il s'agit des cours d'histoire de l'art et

A la grande consternation de l'Académie des Beaux-Arts, la réforme diminue drastiquement ses pouvoirs traditionnels et celui du corps professoral sur la formation des futurs artistes, pouvoirs que l'Académie doit remettre au ministre et surtout à ceux dont le gouvernement français représente et défend les intérêts. Nous pouvons considérer cette réforme comme le premier assaut important contre le système académique en place, mais il se solda par un demi-échec: la nouvelle répartition des cours se maintint et Viollet-le-Duc dut donner sa démission. L'enseignement de l'architecture médiévale ne put intégrer l'un des hauts lieux du savoir sur l'art¹¹⁴. Les efforts de Viollet-le-Duc se poursuivront pour être finalement récompensés, l'année de sa mort, en 1879, avec l'ouverture du musée des moulages du Trocadéro¹¹⁵, où Anatole de Baudot dispensera les cours d'architecture et de sculpture anciennes et modernes, dont des cours en architecture médiévale, quelques années plus tard¹¹⁶.

Durant les dernières décennies du siècle, l'enseignement du Moyen Age et de la Renaissance française essaime de l'École des chartes où professent Jules Quicherat (1814-1882)¹¹⁷ et son successeur Robert de Lasteyrie (1849-1921) vers l'École du Louvre. Outre le

esthétique, de perspective, de mathématiques élémentaires, de géométrie descriptive, de géologie, physique et chimie élémentaires, d'administration et comptabilité, construction et application sur les chantiers et enfin, d'histoire et d'archéologie. Les cours d'histoire, d'esthétique et d'archéologie sont obligatoires pour tous les élèves; les peintres, sculpteurs et graveurs doivent suivre la perspective et l'anatomie et les futurs architectes, tous les cours théoriques à l'exception de l'anatomie. 5. l'institution près l'ÉBA d'un conseil supérieur d'enseignement. Le ministre accorde l'institution d'un conseil supérieur d'enseignement composé du surintendant des beaux-arts, du directeur de l'administration des beaux-arts, de douze membres membres nommés par le ministre parmi lesquels on retrouve deux peintres, deux sculpteurs, deux architectes et un graveur. 6. on demande la réduction à quatre années plutôt que cinq la pension accordée aux lauréats du grand prix de Rome. Et le droit de voyager pendant les deux dernières années. 7. l'introduction d'un jury spécial pour le jugement des concours des grands prix, plutôt qu'un jury permanent comme c'était le cas jusque là. Dorénavant, les épreuves préparatoires et du concours définitif est réglé par le conseil supérieur d'enseignement; les résultats des épreuves et du concours sont jugés par un jury de 37 membres, dont les noms sont tirés au sort sur une liste arrêtée par le ministre et insérée au **Moniteur**."

114. Roger L. Williams, *The World of Napoleon III (1851-1870)*, New York, The Free Press, 1957, p. 226.

115. Voir chapitre I, p. 67.

116. Anatole de Baudot, *L'Architecture, le passé, le présent* (résumé de ses cours au Trocadéro). Paris, Au Trocadéro, 1887-1915.

117. Charles-Victor Langlois dans l'article "Jules Quicherat" *in* la *Grande Encyclopédie*, t. 27, p. 1153, écrit: "Mais l'oeuvre archéologique de Quicherat est très supérieure encore à son oeuvre historique. "La science de nos antiquités nationales était encore dans l'enfance.

travail considérable abattu par Lasteyrie, le Moyen Age et la Renaissance de la France doivent beaucoup au pétulant Louis Courajod (1841-1896) pour qui une chaire de sculpture française à l'École du Louvre est créée expressément, en 1887, et dont les cours sculpture médiévale et moderne enthousiasment la première génération des jeunes historiens d'art du XXe siècle. Louis Courajod vint à l'art par le chemin indirect du droit. André Michel raconte quel effet le passé produisit sur le jeune avocat:

Comme Michelet, au Musée des Monuments français, au contact des «grands dormeurs de pierre» avait «pris l'étincelle historique, l'intérêt des grands souvenirs, le vague désir de remonter les âges», Courajod sentit, à manier les dossiers exhumés des cartons [qu'il devait consulter pour défendre les intérêts des habitants d'Orbais], frémir sous ses doigts les molécules éparses et toujours vivantes du passé. Il laissa là pour jamais la procédure et la chicane: il se voua tout entier à l'histoire.¹¹⁸

Il entra alors à l'École des chartes d'où il ressortit, trois ans plus tard, avec le diplôme d'archiviste-paléographe. Il compléta sa formation par un séminaire «que dirigeait à l'École des Hautes Études, un jeune maître, plus jeune que beaucoup de ses élèves et qui, sur tous, a exercé une influence bienfaisante, M. Gabriel Monod»¹¹⁹. Sa formation en histoire de l'art vient de deux sources principales: de l'archéologue Jules Quicherat et du comte Henri Delaborde, conservateur au Cabinet des Estampes du Louvre. Courajod entra dans ce Musée en 1874, comme attaché au département de la sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes¹²⁰. A partir de ce moment, comme l'écrivait André Michel:

[...], il se traça à lui-même comme la liste des multiples devoirs qu'il avait assumés avec ses fonctions nouvelles. Ces monuments, que les bouleversements sociaux et les cahots de l'histoire avaient de tant de points différent de l'espace et du temps poussés, comme des épaves, dans les salles du Musée, il voulut autant que possible en connaître l'histoire, l'origine,

Quelques rares amateurs comme du Sommerard, quelques hommes zélés, élèves de M. de Caumont, commençaient à peine à appeler l'attention du public sur ces débris matériels du passé dont on contestait encore la valeur historique" (Robert de Lasteyrie). Il dessinait admirablement, et il aurait été certainement un grand philologue, comme il a été un grand historien et un grand archéologue. Il étudia directement les monuments."

118. André Michel, "Louis Courajod", GBA, vol. 37, no 9, mars 1896, pp. 204-205.

119. *Ibid.*, p. 205.

120. *Ibid.*, p. 208.

les provenances et les fortunes diverses, en suivre à travers les événements et les mutations la piste, en dresser l'état-civil, reviser les attributions traditionnelles trop souvent aveuglément acceptées par routine ou la paresse, [...].¹²¹

La description de Michel présente les caractéristiques propres au travail de l'archiviste et celles qui sont en train de devenir les premières préoccupations méthodiques de la discipline de l'histoire de l'art. Elles sont semblables à celles de la critique externe et rejoignent ainsi le travail préparatoire de la nouvelle histoire positiviste¹²². André Michel analyse l'enseignement de son maître en écrivant:

A l'influence «antique» et «italienne» considérée par quelques historiens comme l'élément essentiel et même unique de la Renaissance, il voulut opposer l'autre élément antérieur et plus actif, «le réalisme septentrional». C'est par là qu'il inaugura son enseignement. ...Dès qu'il eut accepté cette charge nouvelle, il s'y jeta comme dans tout ce qu'il faisait, à corps perdu. Son parti fut bientôt pris sur la méthode. Les «documents», en matière d'histoire d'art, devaient être avant tout les monuments eux-mêmes [...].¹²³

Il présente le programme et les règles suivies par Courajod inaugurant une nouvelle méthode de travail «formelle» en reprenant les mots mêmes du maître:

D'abord ne pas m'attarder à de longues recherches d'archives, à de minutieuses enquêtes sur les noms, les adresses, les domiciles divers des artistes. Examiner les oeuvres [en italique dans le texte], étudier les tendances, les caractères des diverses écoles, en dehors et à côté de la biographie littéraire des auteurs. Professer le cours en présence des preuves, d'après nature. Classer et expliquer les monuments; comment ils se confirment les uns les autres ou comment ils se contredisent. Analyser leur expression. Recréer les milieux d'où sont sorties les oeuvres... Que m'importent les anecdotes?...¹²⁴

Robert de Lasteyrie et Louis Courajod sont tous deux issus de l'École des chartes, et dès lors très sensibilisés aux méthodes archivistiques qu'ils transposent aux monuments. Ils arrivent ainsi à développer une approche méthodologique nouvelle et originale qui établit une

121. *Ibid.*

122. Charles Seignobos, Charles-Victor Langlois, *op. cit.*, le chapitre sur la critique externe, pp. 71-123.

123. André Michel, "L'enseignement de Louis Courajod" dans "Louis Courajod, **Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)**, Paris, Alphonse Picard et fils, 1903, t. 3 "Origines de l'art moderne", p. vii.

124. *Ibid.*

spécificité de l'histoire de l'art. La discipline s'éloigne donc des préoccupations exclusivement et parfois «platement» documentaires de la génération des Guiffrey ou des Chennevières pour explorer, avec des outils qui lui appartiennent en propre, l'évolution de la forme saisie par les analyses stylistiques dont la mise au point n'appartiendra pas exclusivement au courant formaliste allemand et anglo-américain.¹²⁵

3. L'archéologie et l'art chrétiens

La réévaluation du Moyen Age ne répondait pas nécessairement aux seuls intérêts (politiques, patriotiques et savants) des écrivains et des historiens romantiques, elle reflétait aussi les besoins d'une nouvelle génération de chrétiens. Les changements profonds que subit l'Église catholique, lors de la Révolution, laissèrent de profondes séquelles, d'autant plus que l'Église catholique fut de tous les pouvoirs attaqués, celui qui fut le plus dépouillé et le plus spolié. Le regain religieux du début du siècle¹²⁶, contre-partie d'un rationalisme plus ou moins déiste des Lumières, servirent les intérêts de l'Église. Oubliant les fondements humanistes et égalitaires de ce renouveau religieux, représenté par le christianisme libéral des Montalembert, Lacordaire et Mgr Dupanloup, l'Église française devint frileuse et rigoriste, militante et rigide et menait le combat sur plusieurs fronts. La bataille de l'enseignement religieux libre en fut l'un des chapitres majeurs. Elle opposait les partisans d'un enseignement d'état, sans aucune instruction religieuse, et défendu par des Républicains athées, dans la plus pure tradition voltairienne¹²⁷ aux tenants d'un christianisme étroit, intransigeant,

125. Roberto Salvini, **Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle**, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 20-32.

126. Gerbod, **L'Europe culturelle**, *op. cit.*, p. 188: "Le retour à la foi ne s'exprime pas seulement au plan littéraire et artistique [comme le laisseraient croire les ouvrages de Chateaubriand, **Le Génie du christianisme** et **Les Martyrs**, par exemple], ou dans un renouveau de conversion sensible dans la bourgeoisie et la noblesse. Il se marque dans la résurgence de l'enseignement confessionnel notamment en France, la fréquentation plus massive et régulière des offices religieux, les succès des pèlerinages locaux, le recrutement des ordres religieux et de leur multiplicité spontanée et l'intérêt inédit accordé à l'éducation chrétienne."

127. *Ibid.*, p. 167

«fondamentaliste»¹²⁸ qui refusaient tout compromis avec le monde moderne. L'action catholique reste constante pendant tout le siècle et elle caractérise l'idéologie ultramontaine dominante de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle sous les pontificats de Pie IX (1846-1878) et de Léon XIII (1878-1903). Theodore Zeldin écrit à ce sujet:

L'Église a effectivement attaqué sans relâche la civilisation moderne, le progrès, l'industrialisation, le capitalisme, le socialisme, l'urbanisation et pratiquement tout phénomène nouveau, qu'elle dénonça comme autant de sources de tentations, de dégradations et d'immoralité. Au dix-neuvième siècle, les encycliques papales jetaient l'anathème sur la nouveauté en des termes qui disaient assez qu'aucun compromis n'était recherché.¹²⁹

Dans le vaste domaine des arts et de la culture, la réévaluation catholique du Moyen Age français et de la Renaissance italienne s'opposa à un système encore imprégné des valeurs et des idéaux classiques, au nom de nouveaux canons, celui de l'intériorité et de la foi chrétiennes. Elle mettait l'accent sur des périodes mal connues ou ignorées de l'histoire artistique et proposait un modèle non plus de beauté, mais de dévotion. L'histoire de l'art catholique remplaça les paradigmes de l'Antiquité classique par de nouveaux qu'elle trouva dans l'art médiéval français et dans les Trecento et Quattrocento italiens qu'elle considérait comme les exemples les plus relevés de conscience religieuse. Modèles qui correspondaient en même temps à une hégémonie --perdue depuis-- du pouvoir ecclésiastique en France et en Italie. La réévaluation artistique chrétienne redécouvrait autour des grands paradigmes de l'art «païen» de nouveaux auteurs et de nouvelles oeuvres et établissait de nouveaux critères d'évaluation, en expurgeant tout ce qui n'était pas conforme à ses principes moraux. Faisant jouer les polarités, la discipline catholique prit position pour le christianisme contre le paganisme, l'intériorité contre l'esthétique, l'émotion contre la raison, l'expression artistique religieuse contre l'expression profane. Alexis-François Rio (1797-1874), une figure marquante du renouveau chrétien, définissait les nouvelles caractéristiques de l'art et écrivait, dans l'un

128. A prendre dans le sens d'un retour aux sources primitives de la foi.

129. Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises, 1848-1945*, Paris, Le Seuil, t. 5 "Anxiété et hypocrisie", p. 255.

des textes-clé de ce renouveau, **De la poésie chrétienne** ¹³⁰, que:

Le mysticisme est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie [...]. Il ne suffit pas d'assigner l'origine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère commun presque toujours facile à reconnaître; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes parmi leurs concitoyens. Cette condition est extrêmement difficile à remplir pour nous qui n'avons pas respiré l'atmosphère de poésie chrétienne au sein de laquelle les générations d'alors ont vécu, et le plus souvent nous passons avec un superbe dédain devant des peintures miraculeuses qui ont exercé l'influence la plus délicieuse sur une quantité innombrable d'âmes humaines dans le cours de plusieurs siècles. ¹³¹

L'influence de cet ouvrage fut énorme autant dans les domaines de la production que de la théorie artistiques. Henri Grimouard de Saint-Laurent (1814-1885) raconte dans son **Guide de l'art chrétien**, à l'instar de beaucoup d'autres, l'effet du livre de Rio lors de son premier voyage en Italie lorsqu'il était très jeune. Il écrit:

Lors de son premier départ pour l'Italie, en 1841, les conseils d'un ami lui avaient mis entre les mains Valéry, comme étant le Guide le plus complet pour diriger ses observations. Par des voies en apparence plus fortuites, le livre de M. Rio, accompagné du commentaire de M. de Montalembert, était venu s'y joindre. Son choix avait été bientôt fait. Ce titre même que, depuis, M. Rio a trouvé trop obscur: **Poésie chrétienne. Forme de la peinture**, annonçant un plan plus vaste, était un attrait de plus pour un esprit neuf, qui, par nécessité, avait pensé plusieurs années, beaucoup plus pensé qu'il n'avait pu voir et qu'il n'avait pu lire. Et dans son état de jet spontané, ce livre était peut-être plus fait pour le prosélytisme, que corrigé comme il l'a été, depuis, de ses imperfections, sous le titre plus précis d'**Art chrétien**. D'ailleurs, l'auteur, averti, vit par lui-même, et il peut se rendre ce témoignage, qu'aucune de ses impressions n'eut plus besoin de lui être suggérée. ¹³²

Pourtant Rio ne proposait pas seulement un regard nouveau, mais semblait aussi approuver

130. F.X. Rio, **De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans sa forme**, Paris, Debécourt, 1836, réédité et augmenté en 1861-1867, sous le titre de **De l'Art chrétien**, en 4 vol. Nous travaillons avec l'édition de 1836.

131. *Ibid.*, pp. 160-161.

132. Henri Grimouard de Saint-Laurent, **Guide de l'art chrétien, Études d'esthétique et d'iconographie**, Paris, Librairie archéologique de Didron, 1872, t. 1, p. viii.

une sorte de réévaluation plus sévère des mœurs en développant longuement, pendant plus d'une cinquantaine de pages, la grande réforme tentée par Savonarole dans les sciences, les arts et «dans toutes les branches de l'éducation publique»¹³³ et en s'attardant longuement à expliquer les efforts du prédicateur «pour épurer l'esprit et l'imagination des enfants en interdisant toutes les productions licencieuses en poésie, en musique, en peinture»¹³⁴.

En 1857, dans un esprit assez loin du prosélytisme de Rio, l'abbé Corblet lance la *Revue de l'art chrétien* dans laquelle la qualité scientifique des articles reste incontestable: il met à contribution, avec des dispositions qui ne sont pas sans rappeler la fonction des sciences auxiliaires par rapport à l'histoire, les disciplines comme la philologie, l'iconographie, l'histoire et la théologie pour éclairer à la fois l'archéologie chrétienne et l'art moderne d'allégeance catholique. Dans le premier numéro de la revue, Corblet écrit:

Notre *Revue* a donc pour but de populariser l'archéologie chrétienne; de la rendre palpable et pratique par de nombreux dessins; de tenir ses lecteurs au courant de tout ce qui sera écrit, peint, sculpté ou bâti selon les saines traditions de l'art chrétien. [...] c'est un nouvel auxiliaire [...] qui prend une place inoccupée jusqu'ici, en circonscrivant ses études archéologiques dans le domaine religieux et en s'occupant également des modernes manifestations de l'art chrétien. En nous restreignant dans cette spécialité, nous n'en aurons pas moins un vaste champ à parcourir: outre les questions d'histoire et de plastique, nous traiterons de la philosophie de l'art. La science linguistique nous expliquera les symboles peints ou sculptés, et la théologie nous viendra parfois en aide pour nous développer les sublimes enseignements qu'ont traduits les oeuvres des artistes catholiques.

La *Revue de l'Art Chrétien*, dirigée dans cet esprit, s'adresse aux membres du Clergé qui, en raison de leurs augustes fonctions, sont les conservateurs-nés des monuments religieux, et sont appelés à diriger ou à surveiller les travaux de restauration et d'embellissement et parfois la construction de nouvelles églises; aux Architectes, aux Sculpteurs, aux Peintres, à tous les Artistes qui ont à coeur d'imprimer à leurs oeuvres un caractère véritablement chrétien; elle s'adresse également aux hommes du monde qui consacrent leurs loisirs à l'étude de l'histoire et de l'Archéologie.¹³⁵

La *Revue de l'art chrétien* fait le pont entre des études subjectives et intuitives des littérateurs

133. F.X. Rio, *Op. cit.*, p. 304

134. *Ibid.*

135. L'abbé Corblet, "A nos lecteurs", *Revue de l'art chrétien*, t. 1, janvier 1857, p. 2.

convertis comme Rio et les travaux scientifiques des architectes-restaurateurs, attachés à la Commission des Monuments historiques. Par ailleurs, elle assigne au clergé séculier et régulier une responsabilité importante dans la conservation du patrimoine du passé.

L'abbé Corblet peut orienter la *Revue* dans un sens qui correspond aux normes scientifiques les plus «progressistes» de sa génération, mais la vision morale et subjective fait quand même toujours partie du projet. Le Comte de Meillet définit les caractères de la peinture chrétienne, qualités que l'on pourrait généraliser à l'art chrétien tout entier:

En fait d'art religieux, il n'y a point d'inspiration sans foi; il n'y a point de peinture chrétienne sans croyance. Faites de la peinture un métier, et vous ne produirez rien de bon. Préparez votre palette, prenez votre pinceau, et l'âme remplie des utopies du libre penseur ou de tout le dévergondage de la mythologie païenne, cherchez à retracer sur la toile les traits de la très-sainte Vierge Marie, vous ne produirez qu'une Vénus pour une vierge, et jamais votre imagination, souillée par des scènes de libertinage et de corruption, ne pourra enfanter ni la pureté des vierges, ni la constance surnaturelle des martyrs, ni l'ascétisme contemplatif des saints. Entre les sujets habituels de vos préoccupations et les pensées qui inspirent des tableaux chrétiens, il existe un abîme, abîme que vous ne comblerez jamais, si vous ne dites avec le Roi-Prophète: «Cor mundum crea in me. Deus, et Spiritum rectum innova in visceribus meis. [en italique dans l'article]» Vous voulez faire des tableaux religieux? Croyez et purifiez votre âme des pensées sensuelles qui l'assiègent; le succès est à ce prix, si du reste vous avez reçu du Ciel les dispositions qui font le peintre, et que vous les ayez développées par un travail assidu.¹³⁶

Il ne fait que reprendre d'une façon encore plus moralisatrice les éléments que F.X. Rio avait déjà développés dans sa définition de l'«art mystique». Et ce nouvel esprit permettait de conserver la majorité des oeuvres et ne rejetait finalement que celles historiquement impliquées dans la mythologie gréco-romaine, la section la plus moralement répréhensible(?) de la Renaissance italienne, les oeuvres galantes et légères du XVIII^e siècle et surtout des nombreux nus académiques contemporains¹³⁷. Lecoy de la Marche (1839-1897) abonde dans le même

136. Le comte de Meillet, "De la peinture chrétienne", *Revue de l'art chrétien*, t. 1, janvier 1857, p. 18.

137. A titre d'exemples un peu tardifs, il est vrai, de l'esprit «dévergondé du siècle», citons: Armand Silvestre, *Le Nu au Salon de 1888*, Paris, Librairie Bernard et Cie, 1888; *Le Nu au Salon de 1889*, Paris, Librairie Bernard et Cie, 1889; *Le Nu au Louvre*, 32 reproductions en phototypie des principaux tableaux de nu des maîtres anciens exposés au Musée du Louvre.

sens:

[...], le culte de la tradition et la foi, se sont trouvés réunis à un très haut degré chez les maîtres du moyen âge, qui ont ouvert la voie au grand art moderne. Voilà pourquoi ils ont fait les chefs d'oeuvre tout en étant souvent moins habiles que leurs successeurs. Telle est aussi la raison qui a fait les principales nations catholiques, l'Italie, la France, l'Espagne, autant de grandes écoles de peinture religieuse, ayant chacune leur manière d'exprimer leurs idées, mais reliées toutes ensemble par la communauté des croyances et par la vénération d'un même passé.¹³⁸

La revue permettait, en outre, à tous les membres du clergé, intéressés à l'art et à l'archéologie, de trouver des terrains d'investigation et d'enseignement sans danger où les «tentations et périls de la chair» n'auront aucune prise, et ainsi de s'absorber et d'admirer sans contrainte les images pieuses. L'abbé Broussole écrit:

J'étudiais dans l'église inférieure d'Assise, les vieilles fresques, contemporaines de Cimabue, peut-être même antérieures; je les trouvais merveilleusement belles, malgré le triste état auquel je les voyais réduites. [...], la lumière était si délicate! Avec celle du soleil, la naïve piété des bons religieux me prêtait aujourd'hui celle d'une multitude de flambeaux, éclairant, en l'honneur de la Madone, jusqu'aux recoins les plus sombres de la vieille basilique. Les primitives peintures en étaient toutes joyeuses et me révélaient des secrets qu'elles n'avaient encore jamais voulu me dire.¹³⁹

Tout un réseau d'érudits et d'amateurs catholiques vont collaborer à la **Revue d'art chrétien** où les articles monographiques sur les églises anciennes et modernes constituent avec les études iconographiques¹⁴⁰, deux des catégories les plus importantes de la nouvelle publication. Le milieu de l'art chrétien recoupe souvent celui de l'archéologie médiévale et les auteurs peuvent en certains cas se retrouver dans les pages des mêmes périodiques¹⁴¹.

Illustrations du texte puisées dans l'oeuvre de F. Boucher, Paris, Librairie Bernard et Cie, 1890-91; John Grand-Carteret, **Le Nu à travers les siècles, d'après les Estampes et les tableaux des musées public**, Paris, 39, rue de Trévise, 1904.

138. Albert Lecoy de la Marche, **La peinture religieuse**, Paris, Renouard, 1892, p. vi.

139. J.C. Broussolle, **Pèlerinages ombriens, Études d'art et de voyage**, Paris, Librairie Fischbacher, 1896, p. 5.

140. Voir la table méthodique des articles publiés dans la **Revue de l'art chrétien** depuis l'origine (janvier 1857) jusqu'au 31 décembre 1881. Articles «Églises» et «Iconographie».

141. Par exemple, Lecoy de la Marche (1839-1877) publie également dans la **Gazette des Beaux-Arts**, et Alfred Darcel dans les **Annales archéologiques**.

Grâce à la Loi Falloux du 15 mars 1850, la liberté d'enseignement confessionnel --qui profitera surtout à l'enseignement catholique-- permet l'ouverture de collèges et de petits séminaires dont l'enseignement est intégralement pris en charge par le clergé régulier et séculier¹⁴². On assiste alors à la prolifération de manuels d'archéologie¹⁴³ et d'études générales sur l'histoire de l'art chrétien¹⁴⁴. Il faut cependant noter que, depuis les premières initiatives d'Arcisse de Caumont en Normandie, dans les années 30, bien des clercs-archéologues provinciaux se sont empressés de lui emboîter le pas. C'est surtout en province et sur l'ensemble du territoire national que l'art chrétien connaît ses plus fidèles amateurs, plutôt qu'à Paris où l'esthétique académique, doublée de l'«esprit du siècle», impose ses valeurs. Le sous-champ catholique provincial se développe dans les mêmes milieux que ceux de l'archéologie et de l'histoire¹⁴⁵, c'est-à-dire parmi la noblesse terrienne¹⁴⁶, la bourgeoisie et surtout le clergé séculier et régulier, bref dans la classe des notables. Parmi les clercs, il faut faire une distinction entre ceux qui, profitant des nombreuses occasions --voyages, postes, charges --que procure une carrière administrative ecclésiastique, s'adonnent avec passion aux recherches érudites et peuvent mettre à profit leur situation privilégiée. Parmi ceux-ci, le cas de Mgr Xavier Barbier de Montault (1830-1901) est typique¹⁴⁷. Issu d'une vieille famille

142. Suivi, en 1876, par la création de l'Institut catholique de Paris où l'on retrouve la faculté canonique de théologie, de droit canon, de philosophie, des facultés de droit, de lettres et de sciences.

143. Augustin Crosnier, *Éléments d'archéologie, à l'usage des séminaires et des maisons d'éducation*, Tours, A. Mame et Cie, 1845; Jules Corblet, *Manuel élémentaire d'archéologie nationale* [1851], Paris, Pêrisse, 2e éd., 1873; Joseph Mallet, *Cours élémentaire d'archéologie chrétienne*, Paris, Poussielgue frères, 1874; Jean-Jacques Bourassé, *Archéologie chrétienne ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge* [1841], Paris, A. Mame et Cie, 9e édition, 1878; Xavier Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, L. Virès, 1890, 2 t.; André Pératé, *Précis d'archéologie chrétienne*, Paris, May et Motteroz, 1892.

144. Henri de Grimouard de Saint-Laurent, *Manuel de l'art chrétien, Études d'esthétique et d'iconographie*, Paris, Oudin, 1878; Étienne Cartier, *Études sur l'art chrétien* [1875], Paris, Pillet et Dumoulin, 2e édition, 1879; Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, Paris, Hachette, 1883-1909; François Bournand, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, Bloud et Barral, 1891, 2 t.

145. Voir chapitre I, p. 30, note 44.

146. Voir les notices biographiques du comte Henri Grimouard de Saint-Laurent (1814-1885); Albert Lecoy de la Marche (1839-1897), le marquis Melchior de Vogüé (1829-116).

147. Voir les profils de Mgr Casimir Chevalier (1825-1893), l'abbé Augustin Crosnier (1804-1881), Mgr Chrétien Dehaisnes (1825-1897).

provinciale --angevine et poitevine--, il devient, pendant quatre ans, en 1857, l'historiographe du diocèse d'Angers, ville où il crée pendant cette période un musée diocésain. En 1861, il quitte la France pour l'Italie où il séjourne pendant près de quatorze ans et il trouve l'occasion de visiter les musées, de dépouiller les archives et de faire le catalogue des trésors d'églises. Nommé en 1869, camérier d'honneur de Pie IX et prélat de la maison du Pape en 1875, il en profite pour poursuivre ses études sur l'archéologie chrétienne de Rome. Sa compétence archivistique, acquise en début de carrière, s'avère précieuse lorsqu'il décide d'éditer la collection des décrets authentiques des Sacrées Congrégations. Très prolifique, il fournit de nombreux articles aux **Annales archéologiques** de Didron l'Aîné, à la **Revue d'Art chrétien** et au **Bulletin monumental**. Il écrit sur des sujets aussi divers que l'histoire religieuse, l'histoire de l'art¹⁴⁸, l'archéologie¹⁴⁹, la liturgie, l'héraldique ecclésiastique, l'iconographie chrétienne¹⁵⁰, le droit canon, les hagiographies et les dévotions populaires.

D'autre part, parmi les érudits, il faut faire une place encore plus importante aux professeurs des collèges et des petits séminaires. Les meilleurs d'entre eux sont souvent très actifs dans les cercles érudits de leur région et de leur ville de résidence, sauf quelques cas exceptionnels¹⁵¹, où ils peuvent aussi cumuler d'autres fonctions, comme celles de conservateur et d'archiviste ou de président de sociétés savantes. Parmi les cas les plus caractéristiques, il faut noter le cas typique de l'abbé Jean-Jacques Bourassé (1813-1872). Issu d'une famille modeste, et professeur au petit séminaire de Tours, il est ordonné prêtre, en 1838, et chargé, en 1839, de la conservation des monuments religieux du diocèse. La même année, il ouvre un cours d'archéologie religieuse de Tours et avec d'autres, fonde la Société archéologique de Touraine dont il préside les destinées entre 1856 et 1868. Membre de maintes sociétés savantes, il participe à la fondation de la fabrique des vitraux de Tours en

148. Xavier Barbier de Montault, **Les Tapisseries des Sacres d'Angers, classées et décrites selon l'ordre chronologique**, Angers, Imprimerie de Laine, frères, 1859.

149. Xavier Barbier de Montault, **Les Églises de Rome étudiées au point de vue archéologique**, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1877.

150. Xavier Barbier de Montault, **Traité d'iconographie chrétienne**, Paris, L. Vivès, 1890, 2 t.

151. Par exemple, l'abbé Joseph Bargès (1810-1896) professeur, de langues orientales à la faculté de Théologie de l'Université de Paris.

1848. Nombreux sont les clercs-archéologues avec un tel profil ¹⁵², et selon leurs penchants personnels, ils peuvent développer des intérêts pour les formes d'art qui dépassent les frontières nationales ou bien se contenter d'investiguer les manifestations artistiques spécifiques à leur diocèse, leur province ou même à leur département.

Cette séparation idéologique entre les deux sous-champs (chrétien et national) se comblera lentement par les travaux d'érudits de la trempe de Xavier Barbier de Montault, du père Cahier (1807-1882) ¹⁵³, de Mgr Dehaisnes (1825-1897) ¹⁵⁴, et surtout par le travail des historiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle comme Robert de Lasteyrie (1849-1921) dont les études *l'Architecture religieuse en France à l'époque romane* (1912) et *l'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, parue quelque cinq ans après sa mort feront longtemps autorité. L'une des figures de l'érudition médiévale les plus considérable de cette période et qui annonce la force de la branche médiévale de la discipline française ¹⁵⁵ reste sans conteste, les recherches iconographiques d'Émile Mâle (1862-1954), dont le *cursus vitae* s'apparente à celui de ses prédécesseurs en faculté, archéologues de formation et d'intérêt. Professeur titulaire d'une chaire en Sorbonne dès 1912, il représente le profil d'études et de carrière typique de l'historien d'art professionnel du début du XXe siècle.

Dans son travail, Mâle abandonne la simple nomenclature en usage depuis les premières recherches de Didron l'Aîné avec son *Histoire de Dieu* ¹⁵⁶. Il propose une

152. Le père Charles Cahier (1807-1882); l'abbé René-François Choyer (1814-1889); l'abbé Jules Corblet (1819-1886); l'abbé É. van Drival (1815-1887) et l'abbé Joseph Mallet (1841-).

153. Le père Charles Cahier, s.j. et Arthur Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge*, 1848-56, Didot et frères, 4 t.; *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge*, 1874-1877, Didot et frères, 4 t.

154. Mgr. Chrétien Dehaisnes, *Étude sur le rétable d'Anchin*, Arras, Rousseau-Leroy, 1860; *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, Lille, L. Danel, 1886, 3 t.; *Recherche sur le retable de saint Bertin et sur Simon Marmion*, Lille, L. Quarré, 1892.

155. Les Aubert, les Focillon et bien d'autres.

156. Dont Félicie d'Ayzac (1801-1882 ou 1891), professeure de lettres à la Maison de la Légion d'honneur de Saint-Denis qui compte surtout des publications en iconographie dont, *Les Statues du porche septentrional de Chartres, ou explication de la présence des statues de la liberté, de la santé, de la beauté, de la volupté, de l'honneur sur les basiliques chrétiennes et les quatre animaux mystiques, attributs des quatre évangélistes*, Paris, A. Leleux, 1849, ouvrage qui reçut une mention honorable de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; *Des églises de l'Italie et de celles de la France, de l'Angleterre au point de vue*

nouvelle approche iconographique en trouvant derrière les symboles utilisés les programmes liturgiques, historiques, littéraires, qui leur donne un sens. En fait, Émile Mâle apparaît, d'une certaine manière, comme un précurseur de l'histoire des mentalités, puisque ses études iconographiques mettent en lumière la pensée et les croyances des diverses classes sociales des périodes étudiées. Dans sa thèse de doctorat, devenue l'un des grands «classiques» de la discipline, intitulée: **L'art religieux au XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration** (1899), il montre comment l'imagerie des cathédrales s'inspire du Miroir du monde de Vincent de Beauvais et donne ainsi un sens programmatique global et une interprétation particulière à chacun des portails ou à chaque ensemble des cathédrales sur lesquels il se penche. Il devient une figure incontournable dans la première moitié du siècle où il annonce, avec Erwin Panofsky, l'une des directions les plus fécondes de l'histoire de l'art moderne, jusqu'en 1970: les études iconologiques. Les travaux sur le Moyen Age apparaissent désormais dans les hauts lieux de la science archéologique comme la vénérable **Revue archéologique** ou des revues thématiques encore plus «spécialisées» et plus récente, comme le **Moyen-âge** (1893), sous la direction de Maurice Prou (1861-1930). De même que les autres champs artistiques, le champ médiéval s'est progressivement institutionnalisé et les préoccupations chrétiennes, malgré la force et la profondeur de la foi catholique de certains de ses savants, céderont la place à la recherche scientifique sur la période.

4. L'archéologie

a. Le champ archéologique

La tradition archéologique classique héritée du XVIIIe siècle se compose en

de l'esthétique, du symbolisme et des contrastes, suivi d'un mémoire sur l'enfer de la chapelle St-Juste à Narbonne et sur les types analogues vulgarisés au Moyen-âge et Le Choeur de Notre-Dame de Paris, histoires et emblèmes bibliques sculptés au pourtour extérieur, Paris, A. Leleux, 1853.

France de deux tendances principales et contradictoires, représentées par les travaux du Comte de Caylus (1692-1765) et par ceux de J.-J. Winckelmann (1717-1768). Le premier s'inscrit dans la tradition savante des antiquaires et bien qu'il ne néglige pas l'esthétique des oeuvres, il s'intéresse surtout aux aspects de la culture matérielle. Il écrit dans l'avertissement du **Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises** (1752-1767) aux savants de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres:

Avant que vous m'eussiez fait la grâce de m'admettre parmi vous, je ne regardais que du côté de l'art ces restes de l'antiquité savante échappés à la barbarie des temps; vous m'avez appris à y attacher un mérite infiniment supérieur, je veux dire celui de renfermer mille singularités de l'histoire, du culte, des usages et des moeurs de ces peuples fameux qui, par la vicissitude des choses humaines, on` disparu de dessus de la terre qu'ils avaient remplie du bruit de leur nom.¹⁵⁷

Winckelmann publie, en 1763, une **Histoire de l'art chez les anciens** qui tente une première classification systématique et chronologique de la sculpture antique à partir des oeuvres elles-mêmes plutôt que des textes anciens. Il présente son ouvrage en ces termes:

The History of Ancient Art which I have undertaken to write is not a mere chronicle of epochs, and of the changes which occurred within them. I use the term History in the more extended significations which it has in the Greek language; and it is my intention to attempt to present a system. In the first part, --the treatise on the Art of Ancient Nations,-- I have sought to execute this design in regard to the art of nation individually, but specially in reference to that of the Greek. The second part contains the History of Art in a more limited sense, that is to say, as far as external circumstances were concerned, but only in reference to the Greeks and Romans. In both parts, however, the principal object is the essential of art, on which the history of individual artists has little bearings [...]¹⁵⁸

Winckelmann inaugure les descriptions stylistiques détaillées et raffinées et analyse l'influence des conditions extérieures sur le développement de la production sculptée, en l'occurrence l'importance du climat, des habiletés techniques et de certaines conditions sociales spécifiques. L'érudit allemand affirme, par exemple, que le civisme et la liberté ont favorisé un

157. Cité par Baldine Saint-Giron, *op. cit.*, p. 286.

158. J.-J. Winckelmann, **History of Ancient Art** [1763], London, Phaidon, 1972, p. 1.

développer.ent extraordinaire des arts visuels chez les Grecs¹⁵⁹. De plus, il rend historiquement opératoire une définition de la beauté idéale que nous pouvons condenser dans la formule suivante: «die schoene Natur, die stille Groesse und die edle Einfalt». Les idées de Winckelmann rejoindront un large auditoire en France au moment de la Révolution française¹⁶⁰ et seront au centre du développement de l'esthétique artistique française au début du XIXe siècle. Elles alimenteront la pensée de Quatremère de Quincy dont l'ouvrage, **Considérations sur les arts du dessin**, paru en 1791, n'est pas le moindre. Ces idées justifieront même le grand déplacement des oeuvres d'art destinées au Museum de Napoléon lors de la campagne d'Italie¹⁶¹. Cette double entrée établit les paramètres théoriques sur lesquels se fonderont les pratiques archéologiques jusqu'à la fin du XIXe siècle.

La première moitié du XIXe siècle est encore marquée par cet esprit esthétique plutôt que «scientifique» qui nous est devenu familier. L'entrée en grandes pompes des marbres d'Elgin au British Museum en 1820¹⁶², suivie par celle de la Vénus de Milo au Louvre, l'année suivante, traduit bien les préoccupations strictement artistiques des premiers archéologues et permet de mesurer l'écart entre leur vision et celle de leurs homologues de la seconde moitié du siècle. Nous retrouverons une conception analogue dans le champ historique de cette époque qui privilégie une pratique artistique -- donc littéraire-- de la discipline. Keylor écrit:

The French conception of historical writing as a pastime of dilettantes was a bequest of the eighteenth century. What passed for the historical tradition of France during the Enlightenment was the work of Montesquieu, Reynal, Mably, Voltaire, and other men of letters who drew upon their abundant literary talents to produce elegant histories whose popularity rested more on their indisputable stylistic excellence and polemical force than on their more dubious scholarly merits. This «literary» tradition of historical writing endured and

159. Édouard Pommier, "Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution", *Revue de l'Art*, n° 89, 1988, p. 9.

160. *Ibid.*

161. Quatremère de Quincy, **Lettre à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie**. (Introduction et notes d'Édouard Pommier), Paris, Macula, 1989, pp. 59-64.

162. William St. Clair, **Lord Elgin, l'homme qui s'empara des marbres du Parthénon**, Paris, Macula, 1987.

prospered because it conferred advantages upon both writer and reader. By emphasizing style over content, speculative imagination over patient research, and political efficacy over scholarly objectivity, it assured the historian a greater influence over the reading public while furnishing the emergent middle class with entertainment, leisurely instruction, [...].¹⁶³

En archéologie, au début des années soixante, l'importance d'une approche «littéraire» demeure toujours acceptable dans les milieux érudits et elle vise le même public --la classe moyenne montante-- afin d'obtenir les mêmes effets -- occuper ses loisirs de façon instructive-- que ceux soulignés par Keylor pour le champ historique. Deux articles parus dans la GBA au début des années soixante et choisis au hasard permettent de comprendre ces différences de conception dans les textes eux-mêmes. Dans un premier texte, Louis de Ronchaud propose une promenade sur l'Acropole en compagnie du meilleur «spécialiste» français contemporain, Charles-Ernest Beulé. D'entrée de jeu, Ronchaud crée une atmosphère et écrit:

En lisant [L'Acropole d'Athènes de Beulé], j'aime à détourner mon esprit de la laideur des constructions modernes et à le reporter sur la claire, simple et calme ordonnance des monuments antiques, de ces temples dont la beauté sans rivale, née de la convenance et d'un enthousiasme tranquille, est un témoignage frappant de l'heureux équilibre de facultés qui a distingué entre tous le peuple grec.¹⁶⁴

Il donne un ton, celui de la conservation agréable, instructive et compétente. Il décrit l'Acropole d'Athènes, explorée par Beulé, emprunte le même parcours, commente les découvertes et les hypothèses de l'archéologue, nous instruit sur l'histoire athénienne, émaille ses propos de remarques spirituelles, d'anecdotes amusantes, agrmente le texte de longs passages descriptifs qui font sentir la beauté exceptionnelle de l'oeuvre. Il présente les sculptures du Parthénon en ces termes:

[Les sculptures] se composent, comme on sait, des statues en ronde bosse qui ornaient les frontons, des métopes placés entre les triglyphes et qui formaient la frise extérieure du temple, et des bas-reliefs de la cella. Ce riche épanouissement des parties supérieures de l'édifice contrastait avec la nudité sévère des parties inférieures. La majesté du style dorique était ainsi tempérée par la grâce et la vie des figures dues au ciseau

163. William R. Keylor, **Academy and Community, The Foundation of the French Historical Profession**, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1975, pp. 27-28.

164. Louis de Ronchaud, "L'Acropole d'Athènes", GBA, vol. 1, no 8, 15 avril 1859, pp. 65-66.

de Phidias ou d'Alcamènes. [...] Les figures des métopes, détachées en haut-relief, et d'une façon très-saillante, du corps de l'édifice, formaient la transition entre le relief presque plat de la frise inférieure et les statues des frontons. L'ensemble de cette décoration était, sans contredit, de l'effet le plus merveilleux et d'une harmonie incomparable.¹⁶⁵

La description reste bien articulée et évoquant élégamment la grandeur et l'harmonie du célèbre monument. En somme, l'approche demeure littéraire.

Le second article est écrit par François Lenormant, procède d'un esprit fort différent et se situe à un tout autre niveau: celui du travail archéologique sur le terrain même alors que Ronchaud décrit sous une forme vivante le travail d'un collègue à des amateurs éclairés, Lenormant analyse et fait une démonstration pour des archéologues. Il écrit: «[...] mon père remarqua une statuette de Minerve reléguée dans un angle obscur comme un objet sans intérêt. Du premier coup d'oeil il en eut distingué toute l'importance, et il me dit: «Mais c'est une répétition de la Minerve de Phidias»¹⁶⁶. Il se propose de vérifier cette affirmation. Puis, à partir de l'authentification de cette identification,

de discuter ces diverses restitutions, de soumettre à un nouveau contrôle les anciens témoignages relatifs à la Minerve chryséléphantine, et de rechercher, dans les monuments de l'art parvenus jusqu'à nous, ceux qui ont pu être inspirés par le type qu'avait créé le plus grand sculpteur des âges antiques et même de tous les siècles.¹⁶⁷

Lenormant développe son argumentation de façon logique: après une courte discussion sur la provenance et une brève description factuelle de l'artefact, l'archéologue relit tous les passages pertinents des auteurs antiques --qu'il cite intégralement-- en commençant par Pausanias, Pline, Plutarque, Aristote et Cicéron, vérifie ses propres traductions en les passant à travers le crible des corrections des plus célèbres philologues français de son époque, Rossignol et Rochette. Puis, il examine les restitutions figurées et scripturaires des érudits modernes: celle de Quatremère de Quincy, de Gebhart, de Beulé et finalement celle du duc de Luynes, devant lesquelles il se montre aussi minutieux que prudent départageant les

¹⁶⁵. *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁶. François Lenormant, "La Minerve du Parthénon", *GBA*, vol. 2, no 2, 15 janvier 1860, p. 129.

¹⁶⁷. *Ibid.*, p. 130.

mérites et les erreurs de chacun, respectueux des efforts de reconstitution de ses prédécesseurs:

C'est une faute que l'on commet bien souvent dans les sciences que de se laisser aller à parler sans le respect que l'on devrait y apporter de ceux qui ont écrit à des époques antérieures, et qui ont ouvert la voie à des travaux plus récents. On ne pense pas, en général, quel puissant effort de conception et souvent de génie il a fallu à certains hommes pour établir des faits qui pour nous sont élémentaires. En se mettant au point de vue de l'époque où il l'a composée, la restitution de la Minerve de Phidias par Quatremère de Quincy, comme sa restitution du Jupiter Olympien, est une véritable merveille.¹⁶⁸

Il examine la pertinence des critiques de Beulé envers la reconstitution sculptée du duc de Luynes et des propos laudatifs de Colonna. Puis Lenormant analyse chacune des parties de la statuette que son père et lui ont trouvée en les comparant aux textes des auteurs cités et, enfin, il repasse toutes les oeuvres figurées, sculptures, pièces de monnaies, connues qui pourraient offrir quelques ressemblances avec la sculpture à l'étude afin, comme il le dit lui-même: «de nous faire une idée assez complète de ce que devait être la Minerve chryséléphantine de Phidias»¹⁶⁹. La différence entre une recherche méthodique et sans compromis et le plaisir de la belle trouvaille reste pendant tout le XIXe siècle une frontière mouvante entre l'archéologie sérieuse et savante (Lenormant) et celle plus mondaine et artistique (de Ronchaud). Salomon Reinach (1858-1932) écrivait justement, dans le «Courrier antique» de la GBA, en 1890, à propos des vases d'or de Vaphio:

Aussi les trésors de Vaphio sont-ils restés à peu près inconnus des artistes, des amateurs, de tous ceux auxquels s'adresse particulièrement ce courrier, dont l'objet essentiel est de signaler, parmi les découvertes archéologiques, celles qui apportent des lumières nouvelles à l'histoire de l'art.¹⁷⁰

Reinach reconduit en quelque sorte la double identité de l'archéologie. Bref, il existerait une archéologie esthétique et une archéologie historique, la première trouverait un synonyme dans l'histoire de l'art pendant que l'autre étudierait les «autres» objets de la culture matérielle.

168. *Ibid.*, p. 139.

169. François Lenormant, "La Minerve du Parthénon", GBA, vol. 2, no 4, 15 février 1860, p. 294.

170. Salomon Reinach, "Courrier de l'art antique", GBA, vol. 31, no 11, novembre 1890, p. 427.

Le développement et l'expansion du champ opposeront de plus en plus fréquemment les archéologues «scientifiques»¹⁷¹ aux littéraires, comme le laisse entrevoir la controverse Cartault-Reinach à propos des artefacts de la collection Lécuyer¹⁷². La distinction entre littérateur et archéologue cache une dimension épistémologique qui sépare les préoccupations culturelles plus générales --et plus anciennes-- des premiers des préoccupations précises et «scientifiques» --plus récentes-- des seconds (épigraphes, numismates et archéologues «durs»). En fait, la différence fondamentale entre les deux consiste essentiellement, comme nous venons de le constater dans les deux textes analysés, dans le rapport des savants aux monuments et aux artefacts: les premiers discourent brillamment sur l'objet (la représentation), les seconds confrontent l'objet dans ses dimensions matérielles et historiques (fonction originelle). L'histoire de l'art comme domaine spécifique apparaîtrait donc à la jonction d'une archéologie esthétisante au niveau du choix des objets et d'une archéologie «scientifique» au point de vue méthodologique.

Par ailleurs, l'esthétique classique née de la fréquentation des textes littéraires et des oeuvres paradigmatiques de l'Antiquité¹⁷³ commence à perdre de son autorité. Elle régresse lentement pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle au profit des esthétiques réalistes et symbolistes. La pratique artistique lui substitue d'autres valeurs, celle du positivisme --l'importance de la réalité en tant que telle-- et ultérieurement du symbolisme --les états intérieurs et subjectifs--. La notion même d'esthétique devient suspecte. On lui préfère l'histoire, la recherche de la beauté et du sublime fait place au réel, comme vrai, et à la reconstitution historique (archéologique). Des premières restitutions architecturales grecques

171. Les épigraphes, numismates et céramologues.

172. Selon Roman d'Amat in le **Dictionnaire de biographie française**, t. 8, p. 1270: "Bien qu'il ne fût pas archéologue, A. Cartault accepta de collaborer à la publication de la **Collection de vases et de terres cuites de Camille Lécuyer**, qui parut de 1882 à 1885, en 2 t. Cette collection contenait un nombre considérable de faux qui furent signalés par quelques archéologues, dont notamment par S. Reinach. Les éditeurs de la collection Lécuyer protestèrent faiblement mais A. Cartault eut le tort de se lancer dans des polémiques dont il ne sortit pas vainqueur. Plusieurs de ses ouvrages [...] font foi de sa courte et fâcheuse incursion dans le domaine de l'archéologie."

173. Francis Haskell, Nicholas Penny, **Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1981.

polychromes de Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867)¹⁷⁴ aux ouvrages de Jules Gailhabaud (1810-1888), de Maxime Collignon (1849-1917) et de tant d'autres, l'esthétique apparaît de plus en plus dans le champ archéologique et/ou historique comme une spéculation ésotérique, sans fondement, et surtout pouvant difficilement concurrencer la solidité tangible du discours méthodique qui s'appuie sur la réalité des documents et surtout des monuments. Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois peuvent écrire au sujet du champ historique qui confère aux archéologues leur légitimité que:

Ces vastes constructions abstraites inspirent, non seulement au public, mais à des esprits d'élite, une méfiance *a priori*, qui est invincible: M. Fustel de Coulanges, dit son dernier biographe, était sévère pour la Philosophie de l'histoire; il avait pour ces systèmes la même aversion que les positivistes pour les concepts purement métaphysiques.¹⁷⁵

La méfiance des historiens face à la philosophie de l'histoire rencontre celle des archéologues méthodiques vis-à-vis l'esthétique bien que ces derniers soient prêts à lui reconnaître, dans le domaine des arts du dessin, quelques mérites; la force de la tradition artistique classique obligeant. La programmation initiale de l'École du Louvre montre bien qu'il existe vraiment deux lieux distincts, celui de l'investigation archéologique en position dominante --critiquée par la presse-- et celui de l'interprétation artistique¹⁷⁶. La science archéologique trouvera un support extraordinaire dans le développement de l'histoire méthodique.

b. La méthode historique et l'archéologie

174. Jacques-Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Renouard, 1851; *Architecture antique de la Sicile. Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte, mesurés et dessinés* par J.-I. Hittorff et L. Zanth; suivi de *Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs*, Paris, Renouard, 1870.

175. Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois, *op. cit.*, p. vi.

176. Collectif, *L'École du Louvre 1882-1932*, Paris, Bibliothèque de L'École du Louvre, 1932, p. 10-22.

Dans la première partie de son ouvrage, *Academy and Community: The Foundation of the French Historical Profession*, Keylor montre comment l'École méthodique, dans la seconde moitié du XIXe siècle, réussit à établir l'histoire comme une discipline «dominante» du système universitaire français, puis de l'enseignement secondaire dans tout le territoire national pendant presque cent ans. Les historiens positivistes forts de leurs liens politiques (Lavissee-Duruy, Monod-Ferry, en particulier) s'immiscèrent progressivement dans le système éducatif du Second Empire et de la Troisième République en alliant apprentissage patriotique --idéologique-- du citoyen et science historique précise --méthodologique-- . La perte de la Guerre de 1870 pesait lourd au coeur des Français et elle leur sembla avoir été causée par l'«absence d'une conscience de l'histoire» que la victoire allemande ne fit qu'exacerber¹⁷⁷. En d'autres termes, les jeunes historiens français imputaient la défaite au manque d'esprit patriotique et à la faiblesse d'un système d'éducation en pleine décadence¹⁷⁸. Ils réussirent à créer un système monolithique, bien hiérarchisé qui imposa une vision de l'histoire unique pour toute la France, en joignant indistinctement dans le concept d'histoire, «la conscience de l'âme de la nation», «le développement de l'humanité et de la civilisation» et «la base, le centre et le but de toutes les sciences» pour reprendre divers éléments de la définition de Monod¹⁷⁹ . Les tenants de cette conception historique occuperont progressivement tous les postes-clé pédagogiques (jurys d'examen et

177. Keylor, *op. cit.*, p. 42-43: "[Many of the most promising young historians in France] attributed Germany's speedy success on the battlefield to the fact that she possessed a fighting faith, an inspirational ideology of patriotism that had been successfully communicated to the masses through her superior educational system. [...] Furthermore, Monod suspected that the source of this inspiration [God, Fatherland and Family] was an intense historical consciousness, which produced a serene sense of confidence in the historical destiny of the German spirit as it unfolded through the progressive victories of its earthly embodiment, the German nation. The catalysts of this new trend of historical thinking were the great historians of the German universities whose writings had contributed to the reawakening of German national consciousness: Niebuhr, Sybel, Treitschke, and others."

178. Gabriel Monod, "Du progrès des études historiques en France depuis le XVIe siècle", *op. cit.*: L'historien reconnaît à l'Allemagne un rôle fondamental dans la formation de cette histoire grâce à "son génie même, essentiellement propre aux recherches patientes de l'érudition, mais surtout grâce à la forte organisation de ses universités" (p.27) pendant que la France dont "le génie est plus spontané, plus impatient, plus enclin aux séductions de l'imagination et de l'art" (p. 29) n'aura pas su développer un enseignement supérieur efficace.

179. *Ibid.*, le premier concept, p. 38, le second et troisième, p. 25.

d'agrégation, conseils gouvernementaux des programmes, directions des écoles de recherches spécialisées, parallèles à l'université et production de manuels scolaires) du Ministère de l'Instruction publique.

Les travaux et la méthode des historiens positivistes furent diffusés principalement par la **Revue historique** que fondèrent, en 1876, Gabriel Monod et Gustave Fagniez. Ces derniers s'assurèrent de l'appui et de la collaboration des historiens les plus connus comme Victor Duruy, Fustel de Coulanges, Émile Littré, Alfred Maury, Gaston Paris et Ernest Renan pour ne nommer que les plus célèbres d'entre eux¹⁸⁰. En s'inspirant du modèle allemand de l'*Historische Zeitschrift*, les deux directeurs voulaient «principalement [la consacrer] à l'histoire européenne depuis la mort de Théodose (395), jusqu'à la chute de Napoléon Ier (1815)»¹⁸¹. Ils désiraient se tenir à l'écart de toutes les controverses contemporaines. Ses directeurs souhaitaient en faire une revue scientifique, c'est-à-dire «de traiter les sujets [...] avec la rigueur de méthode et l'absence de parti-pris qu'exige la science»¹⁸² et surtout de ne pas en faire une arme de combat pour la défense d'idées religieuses ou politiques¹⁸³, comme l'était la **Revue des questions historiques** (1866), d'allégeance royaliste et catholique, et comme l'avait été la **Revue critique d'histoire et de littérature** (1866-1871). D'une certaine façon, la **Revue historique** n'en constitua pas moins une tribune importante pour les «nouveaux historiens» universitaires qui étaient tous, pour la plupart, républicains, athées et anti-cléricaux¹⁸⁴.

L'avant-propos ne suffit pas à Monod pour développer son programme méthodique, il le fait suivre d'une longue introduction intitulée, «Du progrès des études

180. Voir la liste des appuis, «Avant-propos», **Revue historique**, vol. 1, no 1, janvier-juin 1876, pp. 2-4.

181. *Ibid.*, p. 2.

182. *Ibid.*, p. 1.

183. *Ibid.*

184. Leur volonté scientifique était en soi caractéristique de cette mentalité nouvelle de la IIIe République. Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois écrivent que «presque tous les documents qui rapportent des faits miraculeux sont déjà suspects par ailleurs, et seraient écartés par une critique correcte». *op. cit.*, p. 177.

historiques en France depuis le XVI^e siècle», dans laquelle il détermine les objectifs et expose plus longuement l'esprit et le caractère des travaux de la revue. Sa propre énonciation est caractéristique du nouveau souffle qui anime la discipline historique. Après un long développement chronologique, depuis le Moyen Âge jusqu'à la Restauration, il situe l'histoire scientifique en fin de parcours comme le résultat logique, la somme de tous les siècles précédents. Il écrit: «Les progrès accomplis jusqu'ici n'ont donc fait que mettre en lumière les conditions d'une investigation vraiment scientifique et cette investigation commence seulement»¹⁸⁵.

Même si la France semble en retard et dans un état d'infériorité par rapport à ce «laboratoire historique»¹⁸⁶ qu'est l'Allemagne, tous les espoirs sont permis puisque les historiens français sont aussi convaincus que leurs collègues germaniques qu'«au développement des sciences positives qui est le caractère distinctif de notre siècle, correspond, dans le domaine que nous appelons «littéraire», le développement de l'histoire, qui a pour but de soumettre à une connaissance scientifique toutes les manifestations de l'esprit humain»¹⁸⁷. La *Revue historique* «sera un recueil de science positive et de libre discussion, mais elle se renfermera dans le domaine des faits et restera fermée aux théories politiques et philosophiques»¹⁸⁸. Pourtant, et sans sourciller devant la contradiction, Monod se permet d'affirmer que l'histoire, dans sa recherche de la vérité et de son propre passé national, «travaille d'une manière secrète et sûre à la grandeur de la Patrie en même temps qu'au Progrès du genre humain»¹⁸⁹. L'historien tend à confondre vérité et recherche d'identité comme si les deux étaient équivalentes. Il oublie évidemment les enjeux idéologiques du nationalisme, mais ce serait illogique et, d'une certaine façon, anachronique de le lui reprocher vu que dans la cohérence de son système, il ne reconnaît que les intentions manifestes des auteurs et reste aveugle à ce qui se joue au niveau des représentations

185. Gabriel Monod, *op. cit.*, p. 35.

186. *Ibid.*, p. 28.

187. *Ibid.*, p. 26.

188. *Ibid.*, p. 36.

189. *Ibid.*, p. 38.

imaginaires¹⁹⁰. Quelque vingt ans plus tard, le «fond idéologique» n'aura guère changé. Seignobos et Langlois, animés du même esprit et partageant les mêmes idées que Monod, écriront l'**Introduction aux études historiques** (1898) et systématiseront ce qui n'était encore, dans le premier numéro de **La Revue historique**, qu'un vœu pieux à savoir: «contribuer à former par l'exemple d'une bonne méthode les jeunes gens qui veulent entrer dans la carrière historique»¹⁹¹.

Laissons de côté la dimension idéologique du projet historique positiviste et regardons de plus près ses nouveaux aspects méthodologiques. Le manuel de Seignobos et de Langlois, destiné aux étudiants en histoire, reste un exemple parfait des nouveaux préceptes historiques et nous permet de situer la place réservée à l'archéologie dans le système et la logique de la construction historique de ce dernier, logique qui a aussi ses effets sur le développement intellectuel et formel de l'archéologie. L'ouvrage se divise en trois parties (livres) qui correspondent aux trois étapes de l'apprentissage historique: l'apprentissage technique, l'apprentissage logique et l'apprentissage formel. L'ouvrage débute donc par la collecte des documents (les connaissances préalables: les aires documentaires et les sciences auxiliaires où l'archéologie trouve sa niche) en passant par (les opérations analytiques: les critiques externe et interne) et se termine avec la mise en forme du texte d'histoire (les opérations synthétiques). En examinant plus attentivement les trois livres¹⁹², dans l'ordre de

190. Stuart Hall, "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates", **Critical Studies in Mass Communication**, vol. 2, no 2, June 1985, pp. 97-102.

191. Monod, *op. cit.*, p. 35.

192. Seignobos et Langlois, *op. cit.* I.- Les connaissances préalables, II.- Les opérations analytiques et III.- Les opérations synthétiques. Chacune des parties se redivise en sous-catégories: la première partie en deux: 1.- la recherche des documents (l'heuristique) et 2.- les sciences auxiliaires, (la paléographie qui comprend, à son tour, l'épigraphie, la philologie, la diplomatique) et l'archéologie (la numismatique et l'héraldique). La seconde partie comporte deux sections principales: 1. la critique externe qui se subdivise en critique de restitution, de provenance, classement critique des sources et critique d'érudition; 2. la critique interne se partage à son tour en critique d'interprétation (l'herméneutique), et critique interne négative de sincérité ou d'exactitude --la déformation littérale-- et en détermination des faits particuliers. La troisième partie ou construction historique se scinde elle-même en cinq parties: 1. elle fait état de ses conditions générales, 2. du groupement des faits, 3. du raisonnement constructif (l'inférence), 4. des formules générales (cadre méthodique) et 5. de l'exposition, c'est-à-dire de leur forme littéraire.

leur occurrence, nous pouvons nous rendre compte qu'ils progressent de l'extérieur (les documents et leur contenu manifeste: la constitution du fait singulier) vers le coeur de la discipline (l'acte même d'écrire l'histoire). L'«Introduction» des deux professeurs décompose en toutes ses parties le fonctionnement méthodologique de la pratique historique. Chacune des sections est développée à partir de principes et de règles (les cas généraux) qui prévoient tous les cas et quand elles ne peuvent s'appliquer (les cas particuliers), les auteurs s'efforcent d'indiquer d'autres voies plus certaines. Le texte crée l'illusion d'une grande machine organique dans laquelle la première opération ingère le matériau historique «brut», la seconde l'altère, le transforme, bref le digère, pour le retrouver au bout du processus, excrété en produit historique.

L'énoncé initial du texte, «l'histoire se fait avec des documents»¹⁹³, sous-tend tout le travail ultérieur. Seignobos et Langlois définissent ceux-ci comme «les traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois»¹⁹⁴. La définition est suffisamment large pour comprendre, à la fois, les traces matérielles figurées (monuments) et les témoignages écrits (documents), même si les deux auteurs discutent plus longuement des dépôts d'archives, des bibliothèques, des travaux d'inventaire et des répertoires bibliographique que des musées et des monuments¹⁹⁵. L'archéologie prend place parmi les sciences auxiliaires de l'histoire et jouit comme la paléographie d'un statut particulier: elles sont toutes les deux considérées comme de véritables sciences plutôt que comme des techniques¹⁹⁶. Seignobos et Langlois écrivent:

La critique des documents figurés, tels que les oeuvres d'architecture, de sculpture et de peinture, les objets de toutes sortes (armes, costumes, ustensiles, monnaies, médailles, armoiries, etc.), suppose une connaissance approfondie des observations et des règles dont se composent d'Archéologie proprement dite et ses branches détachées: Numismatique et Héraldique.¹⁹⁷

193. *Ibid.*, p. 1.

194. *Ibid.*

195. *Ibid.*, pp. 11-25.

196. *Ibid.*, p. 18.

197. *Ibid.*

L'archéologie n'échappe pas au programme méthodologique des deux historiens, mais devient un deuxième domaine de connaissances qui éclairerait le travail historique à faire de certains spécialistes. Ils écrivent:

Posons du moins que le bagage préalable de quiconque veut faire en histoire des travaux originaux doit se composer [...] de toutes les connaissances propres à fournir les moyens de trouver, de comprendre et de critiquer les documents. Ces connaissances varient suivant que l'on se spécialise dans telle ou telle section de l'histoire universelle. L'apprentissage technique est relativement court et facile pour qui s'occupe d'histoire moderne ou contemporaine, long et pénible pour qui s'occupe d'histoire ancienne ou d'histoire médiévale.¹⁹⁸

Nous pouvons dire alors que l'archéologie demeure essentielle pour toute recherche historique sérieuse dans l'Antiquité et au Moyen Age puisqu'il arrive souvent que le monument doive se substituer à la trace écrite disparue. Alors l'archéologie et l'histoire se rencontreront à bien des niveaux et la logique de la démarche historique se confondra avec celle de l'archéologie, mais sur un mode qui s'accorde avec leur nature particulière. Dans les deux cas, une fois trouvée, la trace (document ou monument) est soumise à diverses opérations aussi importantes que délicates¹⁹⁹, -- une centaine de pages du manuel traitent de la manière à la rendre propre à l'interprétation--, c'est-à-dire qu'idéalement, elle --la trace-- devra être la plus exacte possible²⁰⁰, de provenance totalement identifiée, organisée en «regeste» (documents), et nous pourrions ajouter ou organisée en ensemble divers (monuments) et soumise à l'examen de la critique érudite²⁰¹. Ainsi analysé, le document/monument pourra passer à la phase ultérieure: le déchiffrement du contenu. Nous pouvons facilement substituer le vocabulaire documentaire (écrit) à un vocabulaire

198. *Ibid.*, p. 20,

199. *Ibid.*, pp. 44-5: "Le document, c'est le point de départ; le fait passé, c'est le point d'arrivée. Entre ce point de départ et ce point d'arrivée, il faut traverser une série complexe de raisonnements enchaînés les uns aux autres, où les chances d'erreur sont innombrables, qu'elle soit commise au début, au milieu ou à la fin du travail, peut vicier toutes les conclusions."

200. *Ibid.*, p. 64: "Il y aura lieu, d'ailleurs, de pratiquer la critique de restitution jusqu'à ce que l'on possède le texte exact de tous les documents historiques".

201. *Ibid.*, pp. 59-117: les trois moments de la critique externe d'érudition.

monumental (figuré), même si Seignobos et Langlois, historiens de la période moderne s'intéressant surtout aux documents, fondent leur analyse essentiellement sur le texte écrit.

La seconde partie, la critique interne d'interprétation ou l'herméneutique, est celle qui s'intéresse au contenu/fonction du document/monument. Pour les deux professeurs, il faut d'abord essayer de comprendre le texte en lui-même²⁰² et c'est ainsi que l'historien arrivera à déterminer la pensée réelle de l'auteur/ de l'ensemble monumental étudié. Deux étapes sont essentielles dans ce processus d'interprétation, d'abord la compréhension des mots dans le sens du texte à interpréter. Seignobos et Langlois écrivent: «Pour interpréter Grégoire de Tours, ce n'est pas assez de savoir en général le latin; il faut encore une interprétation historique spéciale pour adapter cette connaissance générale au latin de Grégoire de Tours»²⁰³, de là toute une série de principes sur la transformation du sens des mots dans les langues²⁰⁴. Mais la voie qui mène à l'intention de l'auteur est encore semée d'embûches, par les sens détournés²⁰⁵ et les difficultés de toutes sortes. Mais ce qui reste à atteindre, c'est le sens véritable du texte, car comme ils l'énoncent très clairement: «le résultat est de faire connaître les conceptions de l'auteur, les images qu'il avait dans l'esprit, les notions générales au moyen desquelles il se représentait le monde»²⁰⁶. Une fois connues, il faut passer ces idées au crible de la critique interne négative de sincérité et d'exactitude, c'est-à-dire les confronter au doute méthodique²⁰⁷, donc faire preuve de sens critique qui est une «allure de l'esprit méthodiquement analytique, défiante et irrespectueuse»²⁰⁸. Au bout, apparaît le fait qui «se ramène à un jugement d'affirmation sur la réalité extérieure»²⁰⁹ que les documents ne rendent que très imparfaitement. Pour l'archéologie, science des ruines et des fragments a tout un travail de reconstitution architecturale, figurale et scripturale à effectuer que nous pourrions

202. *Ibid.*, p. 120.

203. *Ibid.*, p. 122.

204. *Ibid.*, pp. 122-5.

205. *Ibid.*, p. 127.

206. *Ibid.*, p. 128.

207. *Ibid.*, p. 131: "Tout ce qui n'est pas prouvé doit rester provisoirement douteux; [...]."

208. *Ibid.*, p. 161.

209. *Ibid.*, p. 156.

considérer comme analogue au travail de critique interne de l'historien.

Lorsque le fait singulier, isolé est établi, l'histoire n'est pas constituée pour autant, il faut maintenant «[l']organiser en un corps de science» à l'aide «d'une série d'opérations synthétiques»²¹⁰ et, contrairement aux opérations précédentes, ces phases représentent des niveaux de difficultés encore plus considérables. Il faut constater que les documents ont révélé des faits hétérogènes, de nature différente, à des degrés de généralisation différents, localisés tout aussi diversement et dont la certitude n'est pas toujours définitive²¹¹. La première difficulté consistera donc à les homogénéiser pour les faire entrer dans un cadre. Pour que l'histoire se constitue, il faut que les faits découverts isolément se reconstituent en ensemble (structures), l'historien doit donc imaginer: «une société ou une évolution et, dans ce cadre imaginé, il range les traits fournis par les documents»²¹². La meilleure façon de procéder consiste à établir un questionnaire²¹³ qui permettra un regroupement plus logique des faits. A l'intérieur des groupements, ceux-ci sont organisés selon le temps (chronologie), le lieu (géographie) et/ou de façon logique, ces faits peuvent tendre ou bien vers l'individuel (le particulier) ou vers le général (ce qu'ils ont en commun), donc vers une sorte de synthèse ²¹⁴. Généraux et particuliers, les faits, grâce au questionnaire, se combinent entre eux et constituent des ensembles économiques ou intellectuels, lesquels, regroupés une seconde fois, deviennent la connaissance d'un état de société à un moment donné (Zustand) ²¹⁵ qu'il faut étudier dans ses moments successifs (évolution)²¹⁶. Même l'étude de tous ces

210. *Ibid.*, p. 181.

211. *Ibid.*, pp. 182-185.

212. *Ibid.*, p. 192.

213. *Ibid.*, pp. 202-3. I. Conditions matérielles.- 1. Études des corps. 2. Étude du milieu. II. Habitudes intellectuelles (non obligatoires).- 1. Langues. 2. Arts. 3. Sciences 4. Philosophie et morale. 5. Religion. III. Coutumes matérielles (non obligatoires).- 1. Vie matérielle. 2. Vie privée. IV. Coutumes économiques.- 1. Production. 2. Transformations. Transports et Industries. 3. Commerce. 4. Répartition (des propriétés) V. Institutions sociales.- 1. Famille. 2. Éducation et instruction 3. Classes sociales. VI. Institutions publiques (obligatoires).- 1. Institutions politiques. 2. Institutions ecclésiastiques. 3. Institutions internationales.

214. *Ibid.*, p. 206: "[L'histoire] a un caractère mixte, indécis entre une science de généralités et un récit d'aventures".

215. *Ibid.*, pp. 210-11.

216. *Ibid.*, p. 211.

mouvements successifs ne constituera pas l'histoire, car elle ne peut se passer des faits uniques (formation des états et commencement des évolutions)²¹⁷. Les deux éléments réunis donneront l'histoire générale. «Il suffira ensuite de réunir les accidents de tout genre et de les classer par ordre chronologique et par ordre de pays pour avoir un tableau d'ensemble de l'évolution historique»²¹⁸. C'est l'histoire générale qui permet de saisir l'évolution et, constituée de faits généraux, elle reste d'abord politique. «Comme les faits généraux sont surtout de nature politique et qu'il est plus difficile de les organiser en une branche spéciale, l'histoire générale est restée confondue avec l'histoire politique (Staatengeschichte)»²¹⁹ qui, ultérieurement, marquera les histoires spéciales, bref de toutes les autres histoires. Dans cette partie, nous pourrions dire que le monument reconstitué doit être replacé dans le projet architectural ou monumental qui ont leur sens dans un état donné de la société que l'archéologue doit découvrir.

Par ailleurs, les faits ne peuvent jamais remplir entièrement le cadre historique qui a été conçu, il faut développer des techniques pour combler les lacunes. C'est de rôle de ce que Seignobos et Langlois nomment le raisonnement constructif. C'est par l'inférence et analogie que les cases vides pourront être remplies. L'historien se doit de développer des formules générales, car une histoire qui ne sacrifierait rien ne pourrait être connue, «non pas faute de matériaux, mais faute de temps»²²⁰, de là l'importance de la généralisation et de la causalité. Enfin, tout ce long exercice trouve son point final dans l'historiographie, c'est-à-dire dans l'écriture (la forme) de l'histoire. L'histoire nouvelle ne veut reprendre aucune des stratégies «émotives» ou imaginatives de l'ancienne rhétorique, mais elle veut favoriser la connaissance par la démonstration, --l'étalage des faits--; de là, l'importance de la monographie et surtout des travaux à caractère général. Parce que l'histoire est une science subjective, c'est-à-dire que «[l'histoire] n'est qu'un procédé abstrait, une opération purement

217. *Ibid.*, p. 212.

218. *Ibid.*, p. 213.

219. *Ibid.*, p. 214.

220. *Ibid.*, p. 228.

intellectuelle»²²¹, à l'inverse des sciences biologiques, les faits (faits matériels, actes humains individuels et collectifs, faits psychiques²²²) restent «imaginés». Mais leur coefficient de réalité «repose sur la supposition que les faits disparus (objets, actes, motifs), observés autrefois par les auteurs de documents, étaient semblables aux faits contemporains que [l'historien] a vu lui-même et dont il a gardé le souvenir»²²³. Cette dernière opération de synthèse et d'écriture s'avère la même pour l'archéologie.

La scientificité de ce type d'histoire réside tout entière dans la logique de la démarche. Comme elle ne peut se conformer entièrement aux modèles des sciences naturelles, puisqu'elle demeure, selon l'affirmation même de ses historiens, une science subjective qui doit faire appel à l'imagination, elle tente donc de rationaliser ses méthodes d'approche. La séduction qu'exercent, à l'époque, sur tous les esprits, les accomplissements des sciences pures conduit la discipline à adopter un modèle mécaniste que les sciences d'alors n'utilisaient peut-être plus. Cette constante négation de l'imagination, la «folle du logis», fait partie intégrante de la justification scientifique de la discipline. En effet, si l'histoire désire trouver une légitimité scientifique, elle doit développer, à l'instar des sciences, des appareils de mesure et des lois. L'imagination de l'historien comme la vie qu'il tente d'homogénéiser dans un cadre historique général, à travers les faits qu'il constitue, ne sont que des aspects de l'incontrôlé, donc de ce qui échappe à la science. L'appareillage mis au point par les historiens sera donc mental et consistera dans les diverses opérations que Seignobos et Langlois prennent un malin plaisir à multiplier et à raffiner. C'est à travers ces opérations multiples qu'apparaîtra le fait historique au moment où disparaîtra la subjectivité de l'historien. L'archéologie, partie intégrante de l'histoire scientifique, développera ses procédés de vérification et sa conception historiographique suivant les mêmes paramètres que ceux instaurés par l'histoire méthodique. En fait, il n'y a que la nature du matériau historique qui

221. *Ibid.*, p. 186.

222. *Ibid.*, pp. 187-8, les premiers comprennent les êtres vivants et les objets matériels, les seconds, les actes et les paroles et les derniers, les motifs (impulsion et représentation consciente) et les conceptions.

223. *Ibid.*, p. 189.

change, aucunement la conception et l'application de la méthode.

c. Le fonctionnement du champ archéologique

Comme l'histoire, l'archéologie est un champ en expansion de bien des manières²²⁴. Pour comprendre son fonctionnement générique, il faut considérer l'objet archéologique comme le produit d'une machine à fabriquer du savoir (archéologique) de la même manière que Barthes considérait la rhétorique comme une machine à fabriquer du discours. La complexité de la machine exige une division et une répartition des tâches qui s'organise en trois phases successives: la première est celle des fouilles dont le rôle est de mettre à jour la matière première du savoir: les vestiges monumentaux et les artefacts. Avec le temps et l'expérience acquise sur les sites, les archéologues développent un savoir-faire, des techniques de fouilles de plus en plus sophistiquées et raffinées. A cette étape, les publications consistent surtout en des rapports et des compte-rendus de fouilles (description, identification et classification préliminaires).

Puis, les artefacts, fragments et monuments sont généralement déposés dans les musées et bibliothèques et soumis, selon les cas, aux diverses opérations des «sciences ancillaires» de l'histoire, comme l'épigraphie, la philologie²²⁵, la numismatique, et aux analyses externe et interne que nous venons de discuter. Ces artefacts viennent compléter des séries et/ou confirmer les hypothèses d'ordre divers de la discipline ou en proposent ou en imposent de nouvelles. Le travail archéologique de cette époque porte ses efforts sur la restitution des monuments et des documents, l'inventaire, la classification et l'interprétation de premier niveau (traduction, contextualisation, analyse formelle, chronologie, iconographie). bref il

224. Par exemple, les nouveaux cours "théoriques" à l'ÉBA à partir de 1863, la réorganisation en 1868, de la VIe section de l'École pratique des Hautes-Études, la fondation de l'École du Louvre en 1882, les chaires d'archéologie à la Sorbonne (Georges Perrot) à partir de 1876, de l'Université de Bordeaux en 1877, du Collège de France en 1878, la parution des publications spécialisées.

225. La connaissance approfondie des langues et des cultures latine, grecque et hébraïque et des cultures anciennes ne représentent très rapidement plus que la surface familière d'une histoire de l'humanité dont on commence à peine à mesurer l'ancienneté.

développe les éléments qui relèvent d'abord de la réalité objective de l'artefact. Le travail érudit quelle que soit son origine: les Corps savants²²⁶, les commissions et Comités divers relevant du ministère de l'Instruction publique, favorisent, d'une part, la publication de grands Corpus, de dictionnaires, d'atlas, de catalogues raisonnés et, d'autre part, des analyses descriptives très pointues et très détaillées: comme les articles dans les **Bulletins, Mémoires, Comptes-rendus et Recueil** des institutions et des revues disciplinaires spécialisées.

Enfin, à un troisième niveau, très intimement lié au second, se situent les instances de reproduction et de diffusion. Il s'agit ici de la partie visible et publique du savoir, celle qui forme les futurs spécialistes et aussi les gens cultivés. Nous devons nommer les institutions d'enseignement spécialisé: les chaires de l'École pratique des Hautes Études, du Collège de France, de l'École du Louvre et des autres institutions savantes et enfin l'apparition d'une pléiade de publications savantes sanctionnées par l'État²²⁷. La première, la **Revue archéologique**, est fondée, en 1844, par Gailhabaud, aidé de quelques collègues. Des revues disciplinaires comme la **Revue numismatique**, **Revue philologique**, **Bulletin épigraphique**; les périodiques des institutions d'enseignement comme le **Bulletin de correspondance hellénique** et la **Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome**, fondés, par Albert Dumont (1842-1884), au milieu des années soixante-dix; des périodiques spécialisés des différents sous-champs historiques et archéologiques comme la **Revue des études grecques**, la **Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale** constituent des exemples représentatifs de la diversité des intérêts des érudits. Le public qui désire s'instruire dispose d'une panoplie de moyens didactiques: les salles d'expositions du Musée du Louvre, les précis, traités, thésaurus, histoires générales, choix de chefs d'oeuvre et de grands monuments. Outre une grande sélection qualitative et normative, nous en retrouvons beaucoup d'autres: des thématiques, chronologiques, historiques, périodiques, techniques, formelles, bref le niveau de l'histoire narrative et de la reconstitution historique. Ces livres

226. l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, la Société des Antiquaires de France et les diverses sociétés savantes.

227. Keylor, *op. cit.*, p. 60.

d'initiation sont écrits, pour la plupart par des spécialistes, qui y trouvent une occasion d'effectuer une synthèse non seulement de leurs propres travaux, mais aussi de leur champ disciplinaire qu'ils connaissent doublement: par leurs propres recherches et par celles de leurs collègues.

d. Le profil professionnel des archéologues

Le champ archéologique se développe d'une façon différente de celui de la critique d'art. Contrairement à ce qui se passe dans la plaque tournante du milieu des arts du dessin, l'encadrement institutionnel s'avère très important chez les archéologues. A part les quelques exceptions liées à la nouveauté du domaine investigué, à l'ampleur et à la qualité des recherches ou encore à l'intelligence et/ou à la personnalité exceptionnelles de certains érudits²²⁸, les accès à la discipline restent bien balisés. On peut discerner trois voies principales qui se développent en étroites relations les unes avec les autres: la première débouche sur la conservation (les bibliothèques, les archives, les musées nationaux et leurs différents départements²²⁹), la seconde sur l'enseignement supérieur (la Sorbonne, le Collège de France, l'École pratique des Hautes-Études, l'École des Beaux-Arts) et la troisième débouche sur la pratique archéologique comme profession principale. L'administration gouvernementale des services archéologiques dans divers ministères (les inspections, services et directions) pourrait être une quatrième voie, mais elle ne s'avère guère une piste très intéressante. Le modèle du «cluster» de Clark --cooptation verticale et cumul des postes

228. On doit mentionner le parcours assez singulier d'Edmond Leblant (1818-1897) qui fut, pendant trente ans, fonctionnaire au Ministère des Finances. Rien ne le destinait à l'archéologie, sauf un goût et une passion personnels. Il publie, entre 1856 et 1865, les **Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieure au VIII^e siècle**, [Paris, Imprimerie impériale]. Cette étude lui vaut une entrée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en 1867, et éventuellement la direction de l'École de Rome en 1883. M. Prou écrit de lui dans la **Grande Encyclopédie**, vol. 19, p. 1090: "[...] Il entreprit de réunir les inscriptions chrétiennes de la Gaule; le premier, il les commenta suivant une méthode scientifique et critique, et, en même temps qu'il les déchiffrait, il en tirait de nombreux renseignements pour les origines religieuses de l'Église de France, pour les mœurs, les institutions, la chronologie de la période mérovingienne. Il a été vraiment le fondateur de l'épigraphie chrétienne en France et il en est resté le législateur de pair avec Rossi."

229. Voir l'appendice C. Musées impériaux et nationaux, pp. 392-397.

par quelques-uns-- se retrouve de façon régulière dans les trois voies ²³⁰. La responsabilité et l'intégrité du savoir restent sous la férule du corps des savants réunis. Pour l'archéologie, il s'agit de la 1^{ère} classe de l'Institut: l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, responsable de grands, longs et coûteux projets d'érudition: les **Corpus d'inscriptions gallo-romaines, grecques et syriaques**, par exemple.

Le profil de l'archéologie dans cette seconde moitié du XIX^e siècle se présente de la manière suivante: outre une solide formation classique prodiguée par les Collèges et Lycées (connaissances approfondies des langues, de l'histoire et de la civilisation latine et grecque²³¹), la plupart des futurs archéologues passent par l'École normale supérieure ou par l'École des chartes. Puis les meilleurs d'entre eux, complètent leur formation par un séjour de quelques années (de deux à quatre) dans les divers centres de recherches archéologiques de la France à l'étranger, l'École française d'Athènes (1846), de Rome (1873) et du Caire (1881) où ils s'initient «*in situ*» à la recherche et aux fouilles.

De retour en France, la plupart d'entre eux passent presque obligatoirement par l'enseignement en province (lycées ou facultés) où ils s'affairent à terminer leur thèse de doctorat²³². Leur séjour en province est plus ou moins long et il dépend, en grande partie, ou bien de l'intérêt académique engendré par leurs recherches, ou bien du soutien d'un érudit déjà en place, de leur propre précocité/maturité de chercheur et de leurs ambitions personnelles. Par exemple, après avoir obtenu son agrégation en 1848, Charles-Ernest Beulé (1826-1874) enseigne la rhétorique au Collège de Moulins pendant deux ans. Envoyé à l'École d'Athènes en 1850, il obtient à l'Acropole d'Athènes de brillants résultats de fouilles qu'il publie en 1853²³³. L'historien Camille Julian écrit dans son *Anthologie* à propos de ses ouvrages: «D'ouvrages sur la Grèce, les plus célébrés furent alors ceux de Beulé grâce auxquels, en

230. Voir les appendices suivants: appendice D. École du Louvre, pp. 397-400; appendice E. 1., École nationale ou impériale des Beaux-Arts, p. 400; appendice E. 3, École d'Athènes.

231. Gerbod, *La condition universitaire en France au XIX^e siècle*, *Op. cit.*, p. 136.

232. Les sujets de thèse sont liés aux recherches archéologiques entreprises lors de séjours dans l'une ou l'autre des Écoles françaises à l'étranger.

233. Charles-Ernest Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, Paris, Firmin-Didot, 1854, 2 t.

1853, la France a découvert la porte de l'Acropole»²³⁴. Cette renommée lui permet de devenir le suppléant de Raoul Rochette qui occupe la prestigieuse chaire d'Archéologie près de la Bibliothèque impériale de France à Paris²³⁵ : il est alors âgé de 28 ans. A la mort de Rochette en 1857, il en devient le titulaire, poste qu'il occupe jusqu'à son décès prématuré en 1874. On lui fait aussi l'honneur de le nommer à l'Académie des Beaux-Arts où il occupe, en 1862, la fonction de Secrétaire perpétuel succédant ainsi à Daniel Halévy. Son ouvrage, les **Monnaies d'Athènes**, paru en 1858 lui vaut un siège à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres où il succède à Charles Lenormant, décédé l'année précédente.

On peut suivre un parcours similaire avec Maxime Collignon (1849-1917). Protégé de Georges Perrot (1832-1914)²³⁶, qui le remarque, dès son entrée à l'École normale supérieure, en 1868, il passe le concours d'agrégation des lettres en 1872, la guerre l'ayant retardé d'une année. Il devient membre de l'École française d'Athènes de 1873 à 1876 où il parcourt le Péloponèse et la Pamphlie (région de la Turquie actuelle). A son retour en France, on crée pour lui, à Bordeaux, une chaire d'Antiquités grecques et latines qu'il occupe jusqu'en 1883. En 1877, il soutient sa thèse de doctorat sur les monuments grecs et latins relatifs au mythe de Psyché. Suppléant de Georges Perrot à la chaire d'archéologie de la Sorbonne, que ce dernier délaisse, trop occupé par la direction de l'École normale supérieure, il lui succède en 1900. A ce parcours régulier s'ajouteront les honneurs: l'entrée à l'Institut, les différents grades de la Légion d'honneur et la participation aux grands Conseils et Commissions érudites qui maintiennent le haut niveau de la vie intellectuelle française.

La carrière «muséale» ne semble pas aussi «automatique» que celle de l'enseignement supérieur. Bien que de nombreux conservateurs suivent la filière académique, d'autres, presque aussi nombreux, apprennent leur profession dans l'institution même, une fois

234. Camille Jullian, *Op. cit.*, p. cviii.

235. A part la chaire d'archéologie au Collège de France, cette chaire est la seule qui existe à la fin des années 50. Voir les appendices: E. 1, École des Beaux-Arts, p. 400; appendice E. 5. École pratique des hautes études, p. 401; appendice E. 3. Collège de France, p.. 403.

236. Georges Perrot, *Agrégation, École française d'Athènes, Fouilles en Bithynie* (1852), carrière à la Sorbonne dont il occupe la première chaire d'archéologie de 1876 à 1900, *Académie des Inscriptions*, 1874.

leur diplôme d'études supérieures obtenu. Gravissant plus ou moins rapidement --selon leurs aptitudes et les besoins du musée-- les échelons de la hiérarchie, ils arrivent aux postes supérieurs de commande (conservateur-adjoint, conservateur et/ou directeur) par leur expérience et leur compétence acquises à l'intérieur même de l'institution. Dans presque tous les départements du Louvre, par exemple, on retrouve de ces fonctionnaires discrets et efficaces, formés à l'intérieur des structures mêmes du musée ²³⁷.

Mais de plus en plus, on y rencontre des savants dont les travaux marquent et même modifient les structures et les contenus institutionnels et dont le rayonnement scientifique et professionnel déborde des cadres de l'institution muséale. On peut penser ici aux carrières exemplaires d'un Léon Heuzey (1831-1922) et d'un Edmond Pottier (1855-1934), parmi d'autres. Heuzey devient le premier conservateur du nouveau département des antiquités orientales et de la céramique antique au début des années 1880. Pottier produit le **Catalogue des vases antiques de terre cuite du musée du Louvre**, qu' Ernest Babelon analyse en ces termes dans la **Grande Encyclopédie**: «L'introduction de ce guide au Musée du Louvre renferme l'étude la plus complète qu'on ait écrite sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'Antiquité»²³⁸.

A ces deux voies majeures, il faut ajouter celle de l'archéologie «pure et dure», le travail des fouilles tel qu'il se pratique sur le terrain et qui exige fortune personnelle ou bien subventions gouvernementales. En outre, une distinction doit être faite entre les chercheurs formés avant 1840 et ceux formés après cette date. Les premières générations d'archéologues se composent en grande partie d'érudits passionnés, autodidactes et fortunés, dont l'enthousiasme et l'expérience acquise «in situ» tiennent lieu de formation. Issus de l'archéologie aristocratique et prédatrice de la fin du XVIIIe siècle, ils survivent peu nombreux dans la seconde moitié du XIXe siècle. Nous pouvons toutefois relever, au début du siècle à

237. Antiquités égyptiennes: Déveria (1831-1891), Pierret (1836-1916), Emmanuel de Rougé (1811-1872) et Révillout (1843-1813); Antiquités gréco-romaines: Louis de Ronchaud (1816-1887), Charles Ravalsson-Mollien (1848-); appendice C. 1.: Musée du Louvre, pp. 292-295.

238. Ernest Babelon, article " André Pottier" in la **Grande encyclopédie**, t. 29, p. 461.

l'étude, les figures du duc de Blacas, du duc de Morny et surtout du duc de Luynes (1802-1867). Ce dernier reste un cas typique du jeune savant dont la formation professionnelle suivant les habitudes de l'époque demeure hautement littéraire, fondée d'abord et avant tout sur la connaissance des textes anciens. Il lèguera au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale une fabuleuse collection de monnaies, de médailles et de gemmes grecs et romains qu'on peut d'ailleurs toujours admirer. Nous retrouvons aussi quelques archéologues-«amateurs» de premier plan, surtout des numismates, dans les professions libérales ²³⁹, la diplomatie et la fonction publique²⁴⁰, l'armée²⁴¹ et les ordres²⁴², lesquels entreprendront et collections savantes et fouilles, selon leurs moyens financiers et leurs temps libres.

Dans la seconde moitié du siècle, les travaux de fouilles sont presque exclusivement financés par des fonds publics, à quelques exceptions près, comme ceux de Charles Clermont-Ganneau (1846-1923), attaché au consulat de France à Jérusalem (Drogman-chancelier). Pour les passionnés impécunieux, qui représentent la majorité des chercheurs, il faut relever les noms des plus connus d'entre eux comme les Jacques de Morgan (1857-1924), les Albert Dumont (1842-1884), les Théophile Homolle (1848-1925), les Auguste Mariette (1821-1881) et les Jane et Marcel Dieulafoy (1843-1920). Le cas d'Auguste Mariette-Bey demeure exceptionnel et frappe l'imagination populaire des années soixante et soixante-dix. Bouleversé par la civilisation égyptienne qu'il découvre grâce aux artefacts assemblés par un collectionneur de Boulogne-sur-Mer, sa ville natale, il déménage à Paris, dès qu'il le peut, et il étudie la salle des ancêtres de Thoutmès III conservée à la Bibliothèque nationale. Le mémoire qu'il rédigea à ce sujet lui vaut la protection de Charles Lenormant –alors professeur d'archéologie égyptienne au Collège de France et directeur du Cabinet des Médailles à la Bibliothèque impériale--. Ce dernier lui obtint un emploi de restaurateur au musée du Louvre. En 1850, grâce aux

239. Comme Gustave Schlumberger (1844-1929) et Joachim Ménéant (1820-).

240. Melchior de Vogüé (1829-1916), mais le cas le plus typique reste celui d'Edmond LeBlant, spécialiste de l'épigraphie latine des Gaules.

241. Les capitaines Robert Mowat (1823-), Charles Carton (1861-1924), Émile Espérandieu (1857-1939) et Charles Robert (1812-1887), par exemple.

242. Le père Louis Delattre (1850-1922) et l'abbé Henry Thédénat (1844-1916).

subsidés du duc de Luynes, il part pour l'Égypte, découvre le Sérapéum, le Sphinx de Guizéh et les pyramides de Saqqarah. Ces découvertes de premier ordre le font connaître et favorisent son avancement administratif: d'attaché --sans solde-- du Musée égyptien du Louvre en 1852, à son retour en France, en 1855, il devient conservateur-adjoint. Envoyé en Allemagne pour étudier le Musée égyptien de Berlin, il est bien accueilli par ses collègues qui le décorent de l'ordre de l'Aigle-Rouge.

Ne désirant que retourner travailler en Égypte, Mariette délaisse le Louvre qu'il quittera définitivement en 1861, et s'occupe du service des fouilles en Égypte. En 1863 et -- jusqu'à son retour précipité, en France, en 1881 ²⁴³--, le khédive du Caire le charge du service des fouilles de son pays et de l'organisation du Musée de Boulaq, dans la banlieue du Caire, dont il s'occupe fort mal, pris exclusivement par le travail sur le terrain qui l'occupe jusqu'à dix-huit heures par jour. Il est responsable de l'organisation du Musée égyptien, l'une des grandes manifestations artistiques et archéologiques de l'Exposition universelle de 1867, et de l'organisation des fêtes offertes aux dignitaires des gouvernements français et étrangers invités à l'inauguration du Canal de Suez en 1869²⁴⁴. Dans une autre contrée, et dans un contexte différent, Marcel Dieulafoy (1843-1912) et son épouse, Jane (Rachel Magre, 1843-1920) vivront une passion tout aussi dévorante, mais pour d'autres ruines: celles des Achéménides à Persépolis qu'ils découvriront à la fin du siècle et la mise à jour de la très grande murale en briques émaillées des Immortels²⁴⁵. De santé fragile, Marcel Dieulafoy est souvent remplacé dans ses fouilles par sa femme. Jane Dieulafoy dirige le chantier, oriente les recherches et participe activement aux travaux de son mari. Malheureusement elle n'a pas été reconnue à sa juste valeur par ses contemporains et R. Limousin-Lamothe l'oublie bien trop facilement dans

243. Gravement atteint de paludisme et fuyant les soulèvements du parti nationaliste égyptien contre le khédive. La France abandonnera peu après, en 1882, sa représentation diplomatique en Égypte.

244. Charles Blanc, *Voyage en Égypte*, Paris, Renouard, 1869.

245. Rachel Magne-Dieulafoy, *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, Hachette, 1886; *A Suse, journal des fouilles*, Paris, Hachette, 1888 [repris partiellement sous le titre: *En mission chez les Immortels, Journal des fouilles de Suse, 1884-1886*, [Paris, Phébus, 1990] et *Parisatis*, Paris, Hachette, 1890. Eve et Jean Gran-Aymeric, *Jane Dieulafoy, une vie d'homme*, Paris, Perrin, 1991.

sa notice du **Dictionnaire de biographie française**, quand il se contente d'écrire:

Au cours d'une mission en Perse, [Marcel] se passionna pour l'archéologie orientale, en 1880-1887, il entreprend plusieurs fouilles en Perse et en Mésopotamie. En 1885 découvre à Suse les restes des palais de Darius 1^{er} et d'Artaxerxès et rapporte en France de magnifiques collections, pour lesquelles fut créée la salle d'art chaldéen du musée du Louvre.²⁴⁶

Parmi d'autres cas plus exemplaires cette fois, et par conséquent plus fréquents, celui de Théophile Homolle reste typique. Directeur de l'École d'Athènes en 1891, il entreprend des fouilles à Delphes, l'année suivante. A ses activités professionnelles captivantes et captives, il doit dorénavant joindre ses responsabilités comme membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres où il a été élu en 1892. Il assure, de plus, un poste de suppléant dans la chaire d'épigraphie et d'antiquités grecques au Collège de France.

Le champ archéologique français ne fonctionnait pas uniquement pour favoriser des intérêts intellectuels et scientifiques désintéressés. L'égyptologie devait beaucoup aux fantasmes napoléoniens de grandeur politique de même qu'à la rivalité séculaire qui opposaient la France et la Grande-Bretagne. Comme l'écrit René Rémond: «Au XIX^e siècle, la France comme les autres puissances européennes, et en particulier, l'Angleterre, désire étendre son action à tous les continents du globe»²⁴⁷. L'expansion européenne tient à trois motifs principaux qui ne sont pas d'abord économiques, mais plutôt psychologiques, idéologiques et politiques. En premier lieu, la classe politique croit que la possession d'un empire est un signe de la grandeur d'une nation et «que sans colonies un pays ne pèse plus dans la balance des forces»²⁴⁸; deuxièmement, qu'un pays ne peut laisser les autres puissances se positionner impunément sur l'échiquier du monde sans y laisser son amour-propre et son orgueil: «Souvent [la France] n'a occupé une position que pour l'interdire à d'autres, moins pour y être eux-mêmes que pour empêcher le rival héréditaire [l'Angleterre] de

246. R. Limousin-Lamothe, article "Marcel Dieulafoy" in **Dictionnaire de biographie française**, t. 11, col. 332.

247. René Rémond, *Introduction à l'histoire de notre temps*, t. 2: **Le XIX^e siècle, 1815-1914**, Paris, Le Seuil, 1974, pp. 208-213.

248. *Ibid.*, p. 222.

s'en assurer la possession»²⁴⁹. Mais surtout, dans ce contexte d'arrogance technique et scientifique et d'incompréhension culturelle:

L'Europe se croit des devoirs à l'égard des autres continents. Sa civilisation est universelle, elle doit élever peu à peu les autres peuples au même niveau de civilisation. C'est le thème du «fardeau de l'homme blanc», à qui sa supériorité crée des obligations. C'est pour s'en acquitter que les Européens doivent porter la charge de l'administration, de l'éducation. Telle est la justification la plus haute --et souvent sincère-- de l'oeuvre coloniale. [...].²⁵⁰

Les Européens reconstituent leurs origines culturelles «universelles» en s'appropriant les vestiges --et la culture-- des civilisations anciennes de certaines régions (Bassin méditerranéen) qu'ils envahissent. L'archéologie colonise le monde du savoir historique comme les nations colonisent certaines contrées du monde et elle crée l'illusion de l'universalité de la culture européenne en «redécouvrant» des origines orientales qui conduisent à l'Europe du XIXe siècle²⁵¹. Enfin, la France doit tenir son rang parmi les grandes puissances politiques, économiques et culturelles de l'époque et les explorations archéologiques deviennent un moyen pacifique parmi d'autres pour assurer une visibilité de la nation --peu compromettante politiquement et très valorisée culturellement-- à l'extérieur de ses frontières. La concurrence intellectuelle fait donc écho à la concurrence politique. De nouveaux champs de recherches s'ouvrent et la curiosité intellectuelle des archéologues sert les intérêts de l'État et inversement les archéologues profitent des «largesses» du gouvernement pour faire progresser leurs travaux. Les idéologues expansionnistes sont occultées par les nobles intentions et le désintéressement de l'exploration culturelle. Dans ses *Notes*, écrites en 1903, Camille Jullian ne rate jamais une occasion pour affirmer l'hégémonie de la France dans les domaines archéologiques et ses propos nous semblent étroitement chauvins et arrogants. Il écrit, par exemple, à propos de la découverte du Séparéum par Mariette: «Un coup d'éclat rappela au monde savant que la France revendiquait toujours pour

249. *Ibid.*, p. 223.

250. *Ibid.*, p. 224.

251. Carol Doyon, *Les Histoires générales de l'art, quelle histoire!*, Montréal, Trois, 1991, pp. 172-179.

elle la maîtrise des études orientales»²⁵². Puis, faisant le point de l'état des sciences archéologiques: «Une autre science où la France demeure alors maîtresse incontestée est la numismatique»²⁵³. Et il s'empresse de mentionner les travaux les plus importants des Charles Lenormant, **Trésor de Numismatique et de glyptique** (1834-50), des F. de Saulcy (1807-1880), des Louis de La Saussaye (1801-1878) et Charles Robert (1812-1887).

5. Les territoires archéologiques

a. La Grèce et l'Italie

L'archéologie «classique», longtemps dominée par l'Allemagne et l'Italie²⁵⁴, est de tous les champs archéologiques le plus ancien, le plus développé et le mieux organisé. Il servira de modèle à tous les autres²⁵⁵. La tradition archéologique avait d'abord concentré les recherches dans les sites les plus connus de l'Italie et de la Grèce anciennes en suivant attentivement les itinéraires des voyageurs antiques²⁵⁶ et cette façon de procéder demeurera une caractéristique de l'archéologie du XIXe siècle. En France, l'archéologie se développe selon trois axes principaux. Grâce à la fondation de l'École d'Athènes en 1846, la France peut s'imposer auprès des autres grandes nations. Les travaux de Beulé à l'Acropole d'Athènes attirent l'attention des érudits et du public cultivé. Elles sont à l'origine d'un grand mouvement en faveur de l'archéologie athénienne qui se développe pendant toute la seconde moitié du siècle²⁵⁷. Pendant la même période, les Français investissent les sites connus comme celui

252. Jullian, *op. cit.*, p. cxi.

253. *Ibid.*

254. Bruce G. Trigger, **A History of Archaeological Thought**, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 35-44 et Camille Jullian, *op. cit.*, p. lxxviii.

255. Bruce G. Trigger, *op. cit.*, p. 35.

256. On ne peut que mentionner l'importance de cette littérature de voyage dont les textes les plus anciens et des plus utilisés sont toujours la **Description de l'Attique** de Pausanias. Voir Baldine de Saint-Girons, *op. cit.*, pp. 384-442. Un genre de littérature qui se développera fortement au XIXe siècle avec Stendhal, Taine, Fromentin, Thoré-Bürger et Blanc.

257. Comme en font état les ouvrages de Louis de Ronchaud, **Phidias, sa vie et ses oeuvres**, Paris, Renouard, 1861; d'Émile Burnouf, **La Ville et l'Acropole d'Athènes aux diverses époques**, Paris, Maisonneuve et Cie, 1877; de Maxime Collignon, **Phidias**, Paris, Hachette, 1886.

d'Éleusis par François Lenormant à la fin des années cinquante et au début des années soixante et de Delphes par Théophile Homolle²⁵⁸. Ils participent à l'exploration de nouveaux sites parmi lesquels on peut mentionner la mission en Macédoine (le Mont Olympe) par Léon Heuzey, suivies quelques années plus tard, par les fouilles de l'île de Délos par Homolle.

Les mises à jour de larges pans de l'histoire ancienne, la possibilité de corriger les erreurs historiques flagrantes, la complexification de civilisations dont on croyait tout connaître, la différence entre les images culturelles d'une antiquité fantasmée et la réalité des images historiques que l'on découvre vont bouleverser le rapport aux œuvres dont la tradition esthétique s'était portée garante. D'autre part, il semble que l'archéologie permet de faire reculer à l'infini les frontières de la civilisation. On découvre des civilisations grecques (égéennes, achéennes, doriennes) encore plus vieilles que la Grèce archaïque, une histoire pré-romaine à la France et même une préhistoire à toute l'histoire connue du monde que Gabriel de Mortillet (1821-1898) et Émile Cartailhac (1845-1921), grâce à leurs nombreux travaux, feront connaître au grand public²⁵⁹. Ils seront les pionniers du nouveau «champ» préhistorique, vers la fin du siècle.

b. La France

L'intérêt des historiens pour les origines antiques la nation française²⁶⁰, par opposition aux origines germaniques renouvelle leur goût pour l'histoire romaine et font découvrir aux archéologues français, sur leur propre sol, des vestiges importants non seulement de l'occupation romaine, mais aussi des traces d'une importante civilisation gauloise et gallo-romaine. Il est certain que cette géographie archéologique n'est pas entièrement nouvelle: elle reprend une avenue déjà pressentie par les membres de l'Académie

258. Missions archéologiques à Délos confiées par le ministère de l'Instruction publique, en 1877-78; 1879-1880, 1885 et 1888. Début des fouilles de Delphes en 1892.

259. Gabriel de Mortillet organise avec Émile Cartailhac la section préhistorique de l'Exposition universelle de 1867.

260. Henri Martin, *l'Histoire de France*, (1833-), Voir l'"Introduction" de Camille Jullian et Georges Lefebvre, *La naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971, p. 186.

des Inscriptions qui inauguraient au XVIII^e siècle, le **Recueil des historiens des Gaules et de la France**. Néanmoins, il faut attendre la seconde moitié du siècle pour que cet intérêt, jusqu'à relativement limité, s'épanouisse dans un grand mouvement. Trois événements viennent confirmer l'importance grandissante de ce champ de savoir: d'abord la fondation de la chaire des Antiquités nationales à l'École des chartes au début des années cinquante et occupée par la forte personnalité de Jules Quicherat, intéressé globalement au passé de la France, donc des origines gauloises à la fin du Moyen-âge; puis l'ouverture du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye sous les auspices de Napoléon III, lors de l'Exposition universelle de 1867, et enfin la chaire d'archéologie nationale à l'École du Louvre, dès 1883.

Dans la seconde moitié du siècle, si l'on fait exception du travail d'Edmond LeBlant (1818-1897) sur les **Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII^e siècle** (1856-1865), les véritables bases d'une archéologie gallo-romaine reviennent à Léon Rénier (1809-1885) qui est chargé, en 1849, par le Comité des travaux historiques, de ressembler les éléments d'un **Corpus des inscriptions romaines de la Gaule**²⁶¹, au travail d'Ernest Desjardins (1823-1886) qui publie, entre 1870 et 1885, la **Géographie historique et administrative de la Gaule d'après la table de Peutinger** et enfin, des travaux d'Alexandre Bertrand (1820-1902) sur l'archéologie celtique et gauloise²⁶², qui ouvrent la voie à l'analyse des monuments et des artefacts.

c. L'Afrique du Nord

Les annexions coloniales donnent aux archéologues français l'accès presque exclusif aux importants vestiges romains de l'Afrique du Nord et de leurs plus importants adversaires: les Carthaginois²⁶³. Le développement des sites archéologiques nord-africains

261. Archives Nationales de France, F 17, 3288, dossiers I et II.

262. Alexandre Bertrand, **Les Voies romaines en Gaule**, Paris, Bureau de la Revue archéologique, 1864; **Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale**, Paris, Didier et Cie, 1876; **Cours d'archéologie nationale. La Gaule avant les Gaulois, d'après les monuments et les textes**, Paris, Bibliothèque de l'École du Louvre, 1884.

263. Beulé fut l'un des premiers archéologues français à s'intéresser aux Carthaginois et

coïncide avec l'implantation coloniale française. L'Orient fait irruption dans l'art avec l'Affaire d'Alger (1830) qui déclenche la vague orientaliste autour de Delacroix²⁶⁴. Mais la colonisation algérienne ne commence véritablement qu'au Second Empire lorsque Napoléon III cherche des moyens pour dynamiser sa politique méditerranéenne au moment où le succès du Canal de Suez ne fait plus de doute, tout en maintenant l'équilibre avec l'Angleterre dans ses rapports avec l'empire ottoman déclinant²⁶⁵. Après 1879, l'Algérie devient une pièce centrale dans la politique extérieure française et on a même pu la considérer comme une «petite république française», mais une république au service exclusif des colons²⁶⁶. La Tunisie, également sous l'autorité de la France, jouit d'un statut politique différent, le protectorat, qui ouvre aux chercheurs les richesses archéologiques romaines. Donc, si l'on fait abstraction des travaux plus anciens d'un Léon Rénier, **Recueil des inscriptions romaines d'Algérie** de 1855-58, les vingt dernières années du XIXe siècle marqueront logiquement l'apogée de l'archéologie romaine nord-africaine. Sous la direction des inspections générales de René Cagnat (1852-1937)²⁶⁷, à qui nous devons, entre autres, **Les inscriptions latines d'Afrique**, en collaboration avec A. Merlin et Albert Ballu (1849-), lesquels s'occupent activement des antiquités et des fouilles d'Algérie, les chercheurs mettent à jour les importants vestiges de Timgad²⁶⁸. Sans oublier, les travaux de Georges Doublet (1863-1936)²⁶⁹ et de Paul

commença les fouilles à ses frais.

264. Plus précisément, le blocus et l'occupation militaire d'Alger par la France avait provoqué le mécontentement des Marocains. En 1831-2, pour apaiser le Maroc et connaître ses intentions la France y expédia la mission diplomatique et militaire sous la direction de de Mornay à laquelle fut convié Delacroix. Voir **Delacroix, le voyage au Maroc**, Catalogue d'exposition, Paris, Institut du Monde arabe, 1994.

265. Annie Rey-Goldzeiguer, *op. cit.*, p. 461.

266. Jacques Thobie, "La France coloniale de 1870 à 1914" in **Histoire de la France coloniale, des origines à 1914**, Paris, Armand Colin, 1991, pp. 626-628 et 665-667.

267. René Cagnat, **Explorations épigraphiques et archéologiques en Tunisie**, Paris, Impr. nationale, 1883-6, 3 fasc., **l'Atlas archéologique de la Tunisie dans la Description de l'Afrique du Nord**, entreprise par le ministère de l'Instruction publique vers 1892-1900; **Les monuments historiques de Tunisie**, en collaboration avec P. Gauckler, Paris, E. Leroux, 1898, in-fol.

268. René Cagnat, **Timgad, une cité africaine sous l'empire romain**, en collaboration avec Boeswillwald, Paris, Leroux, 1891-92 in-fol.

269. Georges Doublet, **Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie**, Paris, E. Leroux, 1890.

Gauckler (1866-1911)²⁷⁰ sur les musées archéologiques de cette région. Gauckler, est nommé, en 1892, inspecteur des Antiquités en Tunisie, et, en 1896 jusqu'à 1905, directeur des Antiquités et Arts de la Régence et responsable de nombreuses fouilles. Il organise et développe le musée de Bardo qui deviendra le musée central des antiquités de la Tunisie et fonde le Musée arabe annexé au Musée antique de Tunis et le musée archéologique de la ville de Sousse (dont il rédigera le Catalogue en 1902).

d. L'Égypte et le Proche-Orient

La première véritable incursion hors du territoire de la culture gréco-romaine reste l'Égypte. L'enthousiasme d'un Vivant-Denon et surtout le travail d'un Champollion auront fait découvrir, très tôt, au public français les merveilles de l'Égypte. Même si l'Institut du Caire n'ouvre pas ses portes avant 1881, l'archéologie égyptienne, grâce au travail d'érudits tels que Charles Lenormant (1802-1859), Emmanuel de Rougé (1811-1872)²⁷¹, Jacques de Morgan (1857-1924)²⁷² et Gaston Maspéro se développe rapidement. La fascination exercée par la

270. Paul Gauckler avec la collaboration de Georges Doublet, le **Musée de Constantine**, Paris, E. Leroux, 1892 et le **Musée de Chérchell**, Paris, E. Leroux, 1895.

271. Emmanuel de Rougé (1811-1872), conservateur au Louvre des Antiquités égyptiennes entre 1849 et 1854. Puis nommé au Conseil d'État, section de l'Intérieur et de l'Instruction publique. En 1860, succède à Charles Lenormand au Collège de France où il occupe la chaire de philologie et archéologie égyptienne. En 1868, à l'ÉPHÉ, dirige les études d'égyptologie. Il publie entre 1856 et 1858 des **Études sur une stèle égyptienne appartenant à la Bibliothèque impériale de France** [Paris, Bibliothèque impériale, 1858] et dans laquelle il développe une méthode sûre pour analyser les textes hiéroglyphiques. En 1849, selon Gaston Maspéro, *in* la **Grande Encyclopédie**, t. 49, p. 1011: "Il fit [dans le **Rapport d'inventaire sommaire des collections du Louvre de 1849**] l'inventaire sommaire de notre collection parisienne [...], visita les collections de Turin, de Berlin, de Leyde et de Londres, en 1851, et, dans le **Rapport [adressé à M. le Directeur général des musées nationaux sur l'exploration scientifique des principales collections égyptiennes renfermées dans les divers musées publics]** [Paris, Panckoucke, 1851] qu'il adressa sur sa mission au directeur général de nos musées (1851), il retraça pour la première fois, en grandes lignes, l'histoire de l'art égyptien". Maspéro lui rend encore hommage en ces termes: "[de] Rougé, proclamé le maître par tous de son vivant, est l'un des fondateurs réels de l'égyptologie: en grammaire, en déchiffrement, en histoire, en archéologie, nous lui devons la méthode qui a permis de donner à notre science une allure rigoureuse et certaine d'elle-même." Jullian, *op. cit.*, p. lxxvii. écrit: "[...] l'égyptologie demeure une science éminemment française, grâce à [depuis 1846] Emmanuel de Rougé".

272. Jacques de Morgan (1857-1924) est le directeur général du Service des antiquités de l'Égypte, de 1892-1897, et fonde le musée d'Alexandrie, en 1892. Arthur Guy écrit à son pro-

civilisation pharaonique reste constante pendant tout le XIX^e siècle²⁷³, chez les gens cultivés et les érudits, mais connaît une recrudescence, dans le grand public, grâce à l'Exposition universelle de 1867. Jullian écrit: «Mariette rendit brusquement à la science de l'Égypte ancienne sa gloire et sa popularité: le 13 novembre 1851 (et c'est la seconde date de l'égyptologie), il entra enfin dans la nécropole des Apis, le Sérapeum, dont depuis un an il déblayait les alentours»²⁷⁴.

On doit au duc de Luynes (1802-1867)²⁷⁵ et au marquis Melchior de Vogüé (1829-1916)²⁷⁶ les premières études sur le Proche-Orient. Ces archéologues s'intéressent à des cultures jusque-là négligées ou oubliées, sinon presque disparues. Des traces importantes des civilisations phéniciennes, mésopotamiennes, perses et assyriennes font leur entrée dans les divers musées et cabinets. Elles déterminent les recherches de tout un corps d'épigraphes, d'archéologues et de numismates. On doit rappeler ici la mise en chantier du **Corpus inscriptionum semiticarum** par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous la direction des orientalistes les plus prestigieux de l'époque²⁷⁷. Le diplomate, Paul-Émile Botta (1802-

pos dans la **Grande Encyclopédie**, t. 41, p. 339: "Il s'est illustré surtout par de belles fouilles qu'il a faites en Égypte." On lui doit les statues colossales du Dieu Ptah, du Scribe assis, du temple de Médinet-Abou, des mastabas des princesses de la XII^e dynastie, etc. Il publie en collaboration avec Bourliant, Legrain, Jéquier et Barsanti, un **Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique**, Vienne, Holzhausen, 1894-1905, 3 t.; **Recherches sur les origines de l'Égypte**, Paris, Leroux, 1897, 2 t.

273. **Égyptomania, L'Égypte dans l'Art occidental, 1730-1930**, Catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1994.

274. Jullian, *op. cit.*, p. cxl.

275. Le duc de Luynes publie, entre 1871 et 75, un **Voyage d'exploration à la mer Morte, à Pétra et sur la rive gauche du Jourdain**, Paris, A. Bertrand, en 5 t. in fol. dont deux atlas publiés par le marquis de Vogüé.

276. Parmi ses nombreux ouvrages, on doit relever ceux qui traitent plus spécialement d'architecture, d'archéologie et ceux qui traitent d'épigraphie. Parmi le premier groupe, on doit mentionner **Les Églises de la terre sainte**, Paris, V. Didron, 1860; les **Mélanges d'archéologie orientale**, Paris, Imprimerie impériale, 1868; **L'architecture civile et religieuse de la Syrie centrale**, Paris, Baudry, 1866-77. Dans le deuxième groupe, de nombreux ouvrages d'épigraphie dont les **Inscriptions araméennes**, Paris, Didier, 1868; les **Inscriptions sémitiques, publiées avec traduction et commentaire**, à Paris, chez J. Baudry, 1869-1877, en 2 t. et le **Corpus inscriptionum semiticarum**, Paris, s.l., 1889-1907, 4 t.

277. On doit rappeler les travaux d'Ernest Renan (1823-1892) à qui la direction du **Corpus inscriptionum semiticarum** revient, ainsi que ceux de Philippe Berger (1846-1912), son auxiliaire et successeur, professeur d'hébreu à la faculté de théologie protestante de Paris, du marquis Melchior de Vogüé (1829-1916) et de Charles Clermont-Ganneau (1846-1923).

1870), fait des fouilles en Assyrie (Ninive et Khorsabad) et nous lui devons les salles assyriennes du Louvre.

Les travaux d'épigraphie et de numismatique appartiennent comme tels bien davantage à l'archéologie scientifique et historique qu'à l'archéologie «artistique», cependant ces disciplines ont quelques effets sur la découverte d'artefacts importants pour la connaissance artistique de ces civilisations. Par exemple, la découverte inattendue des bas-reliefs achéménides par des Dieulafoy contribuera beaucoup à la connaissance de l'art achéménide²⁷⁸. Jacques de Morgan, nommé, en 1897, délégué général du ministère de l'Instruction publique en Perse, reprend «à Suse des fouilles auxquelles le musée du Louvre doit de belles collections de céramique primitive, le Code d'Hammourabi, et bien d'autres.»²⁷⁹ A la suite de Botta et d'Oppert, le magistrat, Joachim Ménant (1820-1899), «se [...] fait un nom parmi les assyriologues [...] par ses travaux sur les caractères cunéiformes»²⁸⁰, de même le père Schell (1858-)²⁸¹, est attaché comme épigraphiste à la délégation scientifique des fouilles de Suse sous Morgan.

278. Voir les notes 245 et 246.

279. Jacques de Morgan, *Fouilles à Suse 1897-1898*, Paris, Leroux, 1899; *Mission scientifique en Perse*, Paris, Leroux, 1894-1904, 9 t. in-fol.; *Histoire et travaux de la délégation en Perse du ministère de l'Instruction publique*, Paris, Leroux, 1897-1905.

280. Joachim Ménant publie de très nombreux travaux à partir de 1850 dont une *Notice sur les inscriptions cunéiformes de la collection épigraphique de M. Lottin de Laval*, Caen, Hardel, 1858; les *Recueils d'alphabets pour servir à la lecture et à l'interprétation des écritures cunéiformes*, Paris, B. Duprat, 1860; *Inscriptions d'Hammourabi*, Paris, B. Duprat, 1863; *Les Achéménides et les inscriptions de la Perse*, Paris, A. Levy, 1872; *Babylone et la Chaldée*, Paris, Maisonneuve, 1875; *Les écritures cunéiformes, exposé des travaux qui ont préparé la lecture et l'interprétation des inscriptions de la Perse et de l'Assyrie*, Paris, Duprat, 1860; *Éléments d'épigraphie assyrienne, Manuel de langue assyrienne*, I. Le Syllabaire. II. La Grammaire. III. Choix de lectures, Paris, Imprimeries nationale, 1880.

281. J. Oppert écrit, dans la *Grande Encyclopédie*, t. 49, p. 733: "Les travaux [du père Schell] se distinguent une sagacité heureuse et une méthode sobre et sûre." L'histoire de l'art antique doit au père Schell la traduction d'inscriptions qui aident à la compréhension de monuments aussi célèbres que la *Stèle de Naram-Sin* et le *Code d'Hammourabi*. Parmi ses nombreux travaux publiés généralement sous forme de courts fascicules, nous pouvons relever: une *Grammaire assyrienne* avec la collaboration de C. Fossey, Paris, H. Wetter, 1901; *La Loi d'Hammourabi, (vers 2000 av. J.-C.)*, Paris, E. Leroux, 1904; *Mission en Susiane* in- fol., Paris, E. Leroux, t. xvi-xxvii, 1921-1939.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que le champ des arts décoratifs arrive à se tailler une place grâce à l'effort d'amateurs, de collectionneurs et d'industriels influents. Dans la seconde moitié du siècle, la création d'un musée, d'une bibliothèque spécialisée et de chaires d'enseignement, renforcée par l'apparition de départements historiques au Louvre, donne au domaine une grande autonomie. L'organisation du champ se régularise et se spécialise en même temps et, là encore, nous assistons à l'établissement d'une structure administrative hiérarchisée, qui trouve enfin une place dans le vaste organigramme administratif de l'État, à un niveau similaire à celui des arts du dessin.

L'ère des grandes «découvertes» qui scandaient l'histoire de l'archéologie pendant toute la seconde moitié du XVIIIe et le début du XIXe siècle cède la place au travail et aux méthodes les plus minutieuses et les plus rigoureuses. Les archéologues exercent leur profession sur des territoires de plus en plus vastes. Cette expansion à tout le pourtour du bassin méditerranéen et du Proche-Orient correspond pour la France, à la domination politique, diplomatique et économique que l'État impose à de nombreuses populations africaines et asiatiques au nom d'un équilibre entre les grandes nations européennes.

L'acquisition de la collection Campagna marque le début d'un intérêt renouvelé pour les arts «mineurs» de l'antiquité gréco-romaine et, tout en complétant les séries des collections de céramiques et d'artefacts déjà présents du Louvre. Elle marque le début d'une archéologie historique, intéressée par toutes les catégories d'articles trouvées au cours de fouilles de plus en plus nombreuses et diversifiées. Le département des Antiques, pour répondre aux changements, doit se subdiviser en autant de sections que les fouilles récentes et nombreuses, subventionnées par le gouvernement l'y obligent. La direction des Musées nationaux lui adjoint, parmi d'autres mesure d'expansion, un département des céramiques, vers 1881, sous la direction de Léon Heuzey. A l'intérieur des divers départements, des travaux très importants sur la provenance et l'identification des oeuvres trouvées se multiplient, conjointement à des travaux très savants et très spécialisés de numismatique et d'épigraphie. L'archéologie développe donc des méthodes empiriques et rigoureuses et donne un solide

fondement scientifique au savoir historique pendant qu'elle nourrit l'imagination des savants et des divers publics de l'époque.

Enfin, le domaine médiéval se développe selon des paramètres différents de ceux de l'archéologie antique. A ses débuts, le domaine doit beaucoup à l'intérêt pour le passé des écrivains romantiques engagés politiquement et administrativement dans la cause nationale. Mais ce n'est que vers la fin du siècle, grâce à de fortes personnalités comme celle de Louis Courajod, par exemple, que le Moyen Age arrive à s'imposer comme domaine de savoir académique. Le champ chrétien n'échappe pas non plus à une certaine institutionnalisation, mais il s'articule en dehors des grands schémas administratifs de la Troisième République. Ce n'est que vers la fin du siècle que les deux domaines seront finalement réunis.

Voilà comment les historiens de l'art articulent dans la seconde moitié du XIXe siècle le champ historique élargi de l'art. Ces diverses plages de savoir ont favorisé des genres différents d'écriture que nous nous proposons d'analyser. Parmi toutes les possibilités offertes, nous en avons choisi deux qui remontent aux sources mêmes de la discipline. Dans le troisième chapitre, nous examinerons la biographie telle que les historiens des arts du dessin l'ont constitué et dans le quatrième et dernier chapitre, nous nous pencherons sur la description des œuvres et, en particulier, sur la structure descriptive des tableaux.

DEUXIEME PARTIE

**L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ART
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIECLE,
EN FRANCE**

(Le cas de Charles Blanc)

La biographie d'artiste et la description d'artefact tirent leurs origines de pratiques rhétoriques très anciennes où la narratio, d'abord purement fonctionnelle (les faits et les descriptions), acquiert progressivement son autonomie pour développer le récit biographique et les diverses descriptions (lieux, périodes ou portraits) dont l'ekphrasis¹ ne fait que reconnaître les plus remarquables d'entre elles. A partir de Giorgio Vasari, au XVI^e siècle, la vie d'artiste et la descriptio prennent de l'ampleur. La première devient la forme par excellence pour parler des artistes et la seconde se développe suffisamment, pour se constituer au dix-huitième siècle, en genre autonome: la critique d'art telle que la pratiquent, entre autres écrivains et amateurs, Lafont de Saint-Yenne et surtout Denis Diderot.

Le genre biographique semble être, à première vue, peu problématique; il s'inscrit à l'intérieur de pratiques transparentes et bien balisées de l'histoire narrative. Nous désirons toutefois examiner cette forme plus en profondeur et voir comment elle se présentait au moment de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, au XIX^e siècle, avant que ne la transforment les écrivains et/ou les historiens empiriques. Ces derniers lui octroyèrent un statut scientifique qui lui est toujours reconnu. Par ailleurs, la question de la description se pose d'une autre manière et ce n'est que très récemment qu'elle a été prise en charge par les

1. Roland Barthes, "L'Ancienne rhétorique, aide-mémoire", **Communications** 16, Paris, Seuil, 1970, p. 183 : "L'ekphrasis est un fragment anthologique, transférable d'un discours à l'autre: c'est une description réglée de lieux, de personnages [...]."

études littéraires. Jusqu'à maintenant, il nous semble que la description ait fait l'objet d'étude à partir de deux préoccupations majeures: la description littéraire souvent vue métaphoriquement comme un tableau et la description des oeuvres comme moyen d'investigation des oeuvres d'art. Dans un cas comme dans l'autre, il nous apparaît que la description comme moyen historique d'analyse n'ait pas été considéré encore sérieusement. Nous savons, bien sûr, que tout travail sur la production doit débiter nécessairement par une description factuelle qui souligne les caractéristiques de l'artefact, travail que la seule reproduction ou le souvenir ne peuvent toujours garantir. En examinant la diversité des écrits du champ artistique, nous pouvons distinguer deux types principaux de description: le premier, plus subjectif, se retrouve surtout dans la description des oeuvres peintes, dessinées et sculptées; le second, plus objectif, reste le fait des architectures et des divers objets d'«arts mineurs». La distinction entre les deux se fonde sur leur nature différente d'objets: les premiers sont des représentations imagées inscrites sur/dans des supports matériels; les seconds sont des objets matériels comme tels. La tradition italienne, inaugurée par Vasari, oriente d'une manière définitive le premier type de description, pendant que le travail des archéologues et des historiens reste fondamental pour le second. Nous étudierons, dans ce chapitre, les divers aspects de la biographie comme paradigme du champ de l'art et, dans le quatrième et dernier chapitre, nous analyserons certains éléments du descriptif dans les oeuvres peintes.

CHAPITRE III

LE MODELE BIOGRAPHIQUE

Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, le champ disciplinaire de l'histoire de l'art connaît une activité exceptionnelle pendant les années 1850². Parmi les entreprises remarquables, autant par leur envergure que par leur apport professionnel, il faut mentionner les rééditions des oeuvres sur la sculpture de T. B. Éméric David par Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), au milieu des années 1850³. Paul Lacroix propose au public français les études de l'historien de l'Empire et de la Restauration comme des segments d'une «histoire», bien que les ouvrages soient parus originellement en séquences chronologiques discontinues et n'aient pas été conçus comme des parties d'un plus vaste ensemble. Lacroix écrit dans la «Préface»

2. Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 481: "L'Archéologie mise à part, la France présente un incontestable retard sur l'Allemagne pour l'histoire de l'art au XIXe siècle. Il faut attendre les années 1850-1860 pour qu'apparaissent les premières études approfondies. Charles Blanc a mis vingt ans à faire paraître les quatorze volumes de son *Histoire des peintres* [...], ce qui indique un travail sérieux; [...]."

3. *L'Histoire de la sculpture antique* paraît à Paris, chez Charpentier en 1853 [2e édition revue et augmentée: Paris, Renouard, 1863]; *Histoire de la sculpture française*, Paris, Charpentier, 1853 [2e édition, Paris, Renouard, 1863].

de l'**Histoire de la sculpture française**: «Nous ne possédions pas encore d'histoire de la sculpture française, Éméric-David l'a écrite en premier»⁴. En effet, même si l'écrivain d'art n'avait pas de projet déterminé --il répondait davantage aux exigences des circonstances⁵-- et si le centre unificateur de ses écrits semble avoir été son goût pour la sculpture⁶, l'idée d'une organisation continue --historique-- de ses textes apparaît chez son biographe, le baron Walckenaer. Celui-ci propose une édition ordonnée des écrits d'Éméric-David dans la notice qu'il présente à la séance annuelle publique de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, le 1^{er} août 1845: «Ces ouvrages sont assez nombreux, pour que le besoin de la brièveté et de la clarté nous force, en les passant en revue, de ne pas suivre l'ordre selon lequel ils ont été composés, mais celui que nous aimerions voir adopter, si l'on imprimait une collection de ses oeuvres»⁷. Walckenaer pense à une réorganisation chronologique des ouvrages de David⁸, projet auquel Lacroix s'empresse de donner suite.

Par ailleurs, Viollet-le-Duc publie, dès 1854, le premier fascicule d'un

4. T. B. Éméric-David, **l'Histoire de la sculpture française** [1817], est alors intégralement publié pour la première fois par les soins de Paul Lacroix - seul le premier chapitre avait paru dans les **Annales encyclopédiques** vers 1817-1818-, Paris, Charpentier, 1853. Nous avons utilisé l'édition de Renouard, 1872, p. vi.

5. Par exemple, **Les Recherches sur l'art statuaire considéré chez les Anciens et les Modernes** [Paris, Renouard, 1863] est un recueil de trois textes dont le premier, du même titre, est le discours primé d'un concours proposé par l'Institut National de France en 1800 qui répondait à la question: "Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre; "Le Tableau historique des progrès de la sculpture française" est une introduction au compte-rendu de l'exposition de sculpture de 1824, paru dans **Le Moniteur** et l'"Essai historique sur la sculpture française" est le second titre d'une critique de l'ouvrage sur la sculpture, **Quelques Remarques sur un ouvrage de M. le Comte Cicognara intitulé la Storia della Scultura** [...], parue en 1819, dans la **Revue Encyclopédique**.

6. En fait, son premier ouvrage publié par les soins de Paul Lacroix est **l'Histoire de la peinture au Moyen Age** [1815]; suivie de **l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du Musée olympique**, à Paris, en 1842, chez C. Gosselin, [et réimprimé en 1863 chez Renouard]; Il a, en outre, publié des **Vies des artistes anciens et modernes: architectes, sculpteurs, peintres, verriers, archéologues, etc.**, Paris, Charpentier, 1853 [réimpression chez Renouard en 1872]; **Notices historiques sur les chefs d'oeuvre de la peinture moderne et sur les maîtres des toutes les écoles**, Paris, Charpentier, 1854. Le premier ouvrage cité demeure une source importante de l'"Introduction" de **l'Histoire des peintres** de Blanc.

7. Le baron Walckenaer, "Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur" In T.B. Éméric-David, **l'Histoire de la sculpture antique**, Paris, Renouard. 3^e édition, 1873, p. 7.

8. *Ibid.*, pp. 8-16.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e s. qu'il achèvera en 1868. En 1858, il s'engage dans une deuxième oeuvre d'envergure, le **Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne [sic] à la Renaissance** qu'il terminera en 1875. A son tour, Charles Blanc orchestre une très ambitieuse entreprise: la publication d'une **Histoire des peintres de toutes les Écoles**, avec le soutien financier d'Armengaud, qu'il prendra presque de trente ans, de 1849 à 1876, pour mener à bien. D'ouvrages aussi considérables à l'époque sur la peinture, on ne peut mentionner que le **Dictionnaire des peintres de toutes les écoles depuis les origines de la peinture jusqu'à nos jours** d'A. Siret dont la première édition date de 1848. Ces livres pourraient être considérés comme les fondements encore mal arrimés d'une première grande tentative de synthèse des divers éléments constitutifs d'un «champ» discursif de l'art et que **La Grammaire des Arts du Dessin** de Charles Blanc⁹ chapeauterait en qualité de volet esthétique et théorique. **La Grammaire** établirait ainsi une sorte de lien --un lieu d'origine commune-- entre ces divers aspects de la discipline.

La diversité des approches que nous retrouvons dans ces ouvrages nous semble symptomatique des méthodes jusqu'alors développées par la discipline: l'approche stylistique d'Émeric-David creuse le sillon de Quatremère de Quincy¹⁰, l'approche analytique, rationnelle de Viollet-le-Duc¹¹ semble caractéristique du nouveau paradigme historique contemporain et enfin, l'approche biographique de Blanc reste la plus ancienne et la plus

9. **La Grammaire** paraît d'abord en chapitres dans la **Gazette des Beaux-Arts**, et est ensuite publiée en un volume chez Renouard, en 1867.

10. Édouard Pommier, "Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des lumières et de la Révolution", **Revue de l'art**, n° 89, 1988, pp. 9-20.

11. Geert Bekaert écrivait dans l'introduction des **Entretiens sur l'architecture**, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, 1986, p. 15: "Quant à l'actualité de l'approche de Viollet-le-Duc, Hubert Damisch a déjà signalé, dans son introduction à **L'Architecture raisonnée**: "Il n'est pas nécessaire de beaucoup solliciter les textes pour faire parler à Viollet-le-Duc le langage du structuralisme moderne." Mais, encore une fois, il n'est pas nécessaire d'incorporer Viollet-le-Duc aux structuralistes pour défendre son actualité. On le constate par un chemin tout-à-fait direct si on le lit sur l'arrière-plan de la problématique architecturale actuelle qui se cristallise autour des termes "rationalisme", "réalisme" et "formalisme" et qui tourne autour de la question de l'autonomie de la forme architecturale." Consulter aussi Viollet-le-Duc, **L'Architecture raisonnée, Extraits du Dictionnaire de l'architecture française**, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Hermann, 1964.

«académique». Personne mieux que ce dernier ne représente le développement de la biographie artistique, dans les années 1850-1880¹², malgré l'ouvrage remarqué et remarquable de Philippe de Chennevières-Pointel, **Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France** [1847-1851], dont les vues nouvelles s'imposeront progressivement. C'est à partir des tribunes du critique, de l'amateur d'art, de l'ancien directeur des Beaux-Arts et du fondateur de la **Gazette des Beaux-Arts** que Blanc peut circonscrire les paramètres du champ historique pictural pendant que de Chennevières, fort de son implication dans l'institution muséale, le Louvre et le Musée du Luxembourg, jette les premières fondations de l'érudition disciplinaire. On ne peut donc, en analysant le genre biographique de la période, faire abstraction de ces deux ouvrages majeurs, car ils deviendront des points de repère importants dans l'apprentissage de l'«histoire de l'art» de l'époque. De plus, l'**Histoire des peintres** constitue une plate-forme d'essai pour de nombreux jeunes auteurs¹³.

I. LE TEXTE BIOGRAPHIQUE DE CHARLES BLANC¹⁴

L'ouvrage reste considérable. Blanc et ses collaborateurs produisent, en treize ou quatorze¹⁵ volumes publiés chez Renouard, plus de neuf cent trente (930) biographies réparties en dix-sept (17) écoles différentes, si l'on accepte la subdivision en villes et en régions de la peinture italienne¹⁶. Ces dernières ont d'abord été vendues en fascicules, au fur et à mesure de la production et elles commencent à circuler autour de 1850. L'«École française» de-

12. Voir chapitre I, pp. 26-27.

13. Paul Mantz, William Bürger, Léon Lagrange, Paul Lefort, Georges Lafenestre, etc.

14. Pour les fins de cette étude, nous avons analysé treize biographies choisies au hasard dans l'École française. On y retrouvera Boucher, David, Delaroche, Desportes, Drouais, Géricault, Lantara, Largillière, Lesueur, Poussin, Subleyras, van der Meulen, C. Vernet.

15. Il semblerait que les notices de l'École hollandaise aient parfois été réunies en 1 volume et parfois en 2 volumes.

16. Les écoles italiennes sont les suivantes: École vénitienne, 1868; Écoles ombrienne et romaine, 1870; École, milanaise, 1875; École bolonaise; École lombarde, 1875; École ferraraise, 1875; École florentine, 1876; École génoise, 1876 et École napolitaine, 1876.

meure la première à paraître en volume ¹⁷, à partir de 1862, et le projet s'achève, quinze ans plus tard, avec la publication de l'«École florentine» et des «Écoles génoise, milanaise et napolitaine» en 1876¹⁸. Plus de la moitié de ces biographies -- quatre cent quatre-vingt-neuf (489) pour être précise-- comprennent au moins quatre pages en format in-quarto ¹⁹, un portrait gravé de l'artiste²⁰, suivi d'une section intitulée: «Recherches et Indications» et d'un ou plusieurs autographes. L'*Histoire* demeure l'une des sources visuelles les plus importantes du temps, avec plus de 2500 illustrations gravées dans le texte. Les gravures sur métal restent la grande nouveauté de l'*Histoire des peintres* et l'une des raisons de son immense succès ²¹. Les images apparaissent dans un ordre réglé: un portrait de l'artiste précède la biographie, un tableau réduit enlumine le début du texte et les autres illustrations scandent régulièrement le récit, occupant le plus souvent une demi-page et, occasionnellement, la page entière. En général, les illustrations représentent les oeuvres les plus connues, souvent considérées comme les meilleures. L'oeuvre de David est représenté, par exemple, par le portrait de Pie VII (p. 3), le *Bélisaire* (p. 5), le *Serment des Horaces* (p. 7), *Les Sabines* (p. 9), *Napoléon au Saint-Bernard* (p. 11) et la *Mort de Socrate* (p. 13), dans l'ordre. Le texte biographique occupe entre vingt-sept pourcent (27%) et quarante-cinq pourcent (45%) de la notice. Les images occupent entre vingt-six (26%) et quarante-six pourcent (46%) de l'espace biographique, le reste appartenant aux descriptions (8%-46%) comme l'indique le tableau suivant:

17. École française, tomes 1 et 2, 1862 et tome 3, 1863.

18. L'ordre chronologique de publication de l'*Histoire des peintres de toutes les Écoles* s'établit de la façon suivante: École française, 1862-1863; École anglaise, 1863; École flamande, 1864; École vénitienne, 1868; École espagnole, 1869; École ombrienne et romaine, 1870; École hollandaise, 1871; École bolonaise, 1875; Écoles lombardes, 1875; École ferraraise, 1875; École allemande et École suisse 1875; École milanaise, 1875; École florentine, 1876; École génoise, 1876; École napolitaine, 1876.

19. De façon générale, les biographies substantielles comprennent entre quatre (4) et trente-deux pages (32), la moyenne s'établissant entre douze (12) et seize (16).

20. Comme Giorgio Vasari l'avait fait dans la deuxième édition [1568] des *Vite*, Charles Blanc place au début de chaque biographie un portrait gravé du peintre à l'étude, portrait authentique et authentifié des artistes et il a préféré laisser un cadre vide quand il ne pouvait s'assurer de l'authenticité du portrait.

21. Voir à cet effet, la note de Michael Fried, "Manet's Sources, Aspects of his Art, 1859-1865", *Artforum*, March 1969, pp. 28-79.

Tableau III: Les différentes parties de la biographie: narration/ description/ illustrations

ARTISTE	BIOGRAPHIE	DESCRIPTION	ILLUSTRATION	TOTAL
Poussin	9 p. 45%	7.5 p. 35%	3.5 p. 20%	20 p. 9 ill.
Lesueur	4 p. 27%	4.5 p. 30%	6.5 p. 43%	15 p. 8 ill.
van Meulen	2 p. 27%	3 p. 40%	2.5 p. 33%	7.5 p. 4 ill.
Desportes	3 p. 40%	1.5 p. 20%	3 p. 40%	7.5 p. 4 ill.
Subleyras	2 p. 27%	2 p. 26%	3.5 p. 47%	7.5 p. 4 ill.
Largillière	2 p. 27%	2 p. 27%	3.5 p. 46%	7.5 p. 5 ill.
Lantara	4.3 p. 60%	7.5 p. 8%	2.25 p. 32%	7.3 p. 4 ill.
Boucher	7.7 p. 62%	2.5 p. 20%	2.5 p. 20%	12.7 p. 7 ill.
David	4.5 p. 31%	5.3 p. 44%	3.5 p. 25%	14.3 p. 7 ill.
C. Vernet	5.5 p. 39%	4.8 p. 31%	4.7 p. 30%	15 p. 8 ill.
Drouais	3 p. 45%	1.75 p. 23%	2.25 p. 32%	15 p. 4 ill.
Géricault	4 p. 36%	3.75 p. 27%	3.75 p. 27%	11 p. 6 ill.
Delaroche	5 p. 30%	8 p. 46%	4 p. 23%	17 p. 7 ill.

1. L'Origine de l'Histoire des peintres de toutes les Écoles

L'*Histoire des peintres français au XIXe siècle*²² de Blanc, publiée en 1845, peut être considérée comme une première esquisse de l'«École française» de l'*Histoire des peintres* qui commencera à paraître cinq ans plus tard. Dans l'introduction de ce premier texte, l'auteur constate l'indifférence du peuple français pour son patrimoine pictural, topique qui servira à la fois de point de départ textuel et de justification de son projet. Comme on l'a vu, cet argument a servi de mise en situation à un grand nombre de travaux des historiens d'art français. Ensuite, Blanc tente de définir la spécificité de l'art de France à l'intérieur du cadre plus vaste des manifestations artistiques universelles --européennes, depuis la Renaissance-- pour terminer l'introduction par trois biographies de peintres du XVIIe s. qui fondent, en quelque sorte, l'École française: il s'agit des vies de Poussin, de Valentin et de LeSueur. L'«École française» de l'*Histoire des peintres* reprend la même logique: la courte introduction historique de ce premier ouvrage crée la trame sur laquelle se grefferont les nombreuses biographies des peintres de toutes les Écoles européennes d'envergure, de la Renaissance à la période contemporaine²³. Blanc construit donc autour et dans l'espace chronologique inoccupé des biographies anciennes et contemporaines du premier ouvrage, les trois tomes de son école nationale. Des trois biographies historiques développées dans l'introduction, seule la notice de Lesueur sera profondément transformée comme nous le verrons ultérieurement.

Le contenu de l'introduction de l'«École française» se retrouve donc refoulée en amont, vers une origine plus lointaine de l'art français et nécessite la rédaction d'une nouvelle partie, sur la peinture du Moyen Age --une vingtaine de pages-- des premiers temps mérovingiens --de la chute de l'Empire romain-- à la Renaissance. L'*Histoire du vitrail* de Ferdinand

22. Charles Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle*, Paris, Cauville, 1845.

23. On ne compte que trois artistes qui ont travaillé avant la Renaissance: au XIIe siècle, Guglielmo de l'École génoise; au XIVe, Galassi de l'École Ferraraise et encore au XIVe siècle, W. de Herle de l'École allemande. Seul le dernier a droit à une véritable biographie (4 p.) qui sera écrite par A. Demmin.

de Lasteyrie²⁴, publiée quelques années plus tôt, en 1839, aide Blanc à établir les diverses périodes des débuts de l'art. Il arrive à produire ainsi un texte de synthèse considérable sur l'art français médiéval avant que les biographies de Jean Clouet à Ary Scheffer, mort en 1859, - du XVIe au XIXe siècles inclusivement -- ne viennent «naturellement» en prendre la succession. Les mêmes objectifs guident Blanc dans ce second projet: faire connaître aux Français leur prestigieux héritage artistique face auquel le pouvoir politique reste indifférent. En même temps, l'auteur tente de situer les manifestations artistiques françaises²⁵ dans un contexte historique et «universel» --européen--.

2. La pratique biographique de Charles Blanc

Pour mieux comprendre la forme d'écriture et la méthode d'investigation adoptées par Blanc et voir comment s'est effectuée la mise en oeuvre de ce long texte, il faut les replacer dans «les habitudes de consommation littéraire» de l'époque que Philippe Lejeune définit comme les «horizons d'attente»²⁶ ainsi que dans la longue tradition de l'historiographie artistique. Après les «redécouvertes»²⁷ de l'art grec et romain, le milieu artistique français s'enthousiasme pour les grandes écoles de peinture, étrangères à la tradition classique, comme celles de l'Angleterre, de l'Espagne, des Flandres, de la Hollande et de l'art du sol natal²⁸. Charles Blanc et Philippe de Chennevières-Pointel font partie de ce milieu éclairé, qui commence sérieusement à inventorier et à reconstituer non seulement l'histoire française,

24. Ferdinand de Lasteyrie, *L'Histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France, 1837-1857 et Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*, 1853.

25. Non seulement l'"École française" dans la plus vaste *Histoire des peintres* de Charles Blanc paraît à ce moment-là, mais aussi des monographies plus restreintes comme celle de Léon de Laborde sur *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, publiée vers 1850, les travaux de Lasteyrie ainsi que la fondation et le début de la publication des *Archives de l'art français*, sous la direction de Philippe de Chennevières-Pointel et d'Anatole de Montaiglon.

26. Pour Philippe Lejeune, les "horizons d'attente" constituent les attentes des lecteurs --la réception-- au moment de la parution d'un ouvrage. Voir *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 66. Concept qu'il emprunte à H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Paris, 1979.

27. Pour utiliser un terme de Francis Haskell dans *La Norme et le caprice, Redécouvertes en art, Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914* [1976], Paris, Flammarion, 1986, p. 35.

28. *Op. cit.*, pp. 101-184.

mais qui s'occupe aussi activement à sortir de l'oubli le riche héritage monumental de la France.

a. L'horizon du genre biographique

Parmi les méthodes qui s'offrent à l'historien, il ne fait aucun doute que la biographie reste un genre didactique des plus appréciés du grand public et même du public cultivé, plus exigeant, de ce milieu du XIX^e siècle. Elles sont si nombreuses qu'il est impossible d'en relever le nombre, mais nous pouvons, à titre d'exemples, mentionner les 85 volumes -- avec les suppléments-- de la **Biographie Universelle, ancienne et moderne** de la maison d'éditions Michaud et Frères commencée en 1811, et qui s'achève justement, en 1862; le **Dictionnaire des peintres de toutes les écoles depuis les origines de la peinture jusqu'à nos jours** [1848] de Siret, dont la 2^{ème} édition date de 1866²⁹; des portraits littéraires mis à la mode par Sainte-Beuve; des galeries de portraits anciens et/ou contemporains de **L'Artiste**, et des nombreuses études comme celles sur les **Amateurs d'autrefois**³⁰ de Clément de Ris. Enfin, on doit mentionner la popularité des nombreuses plaquettes d'Eugène de Mirecourt sur **Les Contemporains**, parues entre 1854-1862. Philippe Lejeune explique la situation:

[...] il existe un horizon d'attente, une pratique codifiée, et une production en pleine expansion dans les années 1850-1860. La curiosité du public pour les figures célèbres de la vie intellectuelle ou artistique entraîne la prolifération d'une littérature biographique superficielle et médiocre sur les contemporains, et la publication de livres de témoignages dès qu'un écrivain de quelque notoriété meurt.³¹

Il décrit les biographies de Mirecourt en ces termes:

Il s'agit de petites plaquettes plus que sommaires, compilation hâtive de renseignements biographiques et d'anecdotes, avec un portrait et un autographe.³²

Ces notices et celles de Blanc, partagent de nombreux points en commun: elles introduisent

29. Bazin, *op. cit.*, p. 378.

30. Clément de Ris, **Les Amateurs d'autrefois**, Paris, Plon, 1864.

31. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 70.

32. *Ibid.*, p. 70, note 2.

leur sujet par un portrait ou un auto-portrait gravé, construisent leur texte en entremêlant anecdotes et citations et se terminent par un ou deux autographes. Charles Blanc prend soin d'ajouter une rubrique **Recherches et Indications** qui donne la localisation des oeuvres les plus importantes, les prix atteints aux enchères publiques et leur diffusion par la gravure de reproduction. Eugène de Mirecourt écrit une centaine de notices biographiques en moins de dix ans³³ alors que Charles Blanc et ses collaborateurs n'en signent pas moins de 930 en moins de 30 ans³⁴. Ces derniers procédèrent toutefois avec plus de soin et de sérieux que Mirecourt et leur recours à la forme biographique ne relève pas d'un opportunisme purement commercial, mais il est lié à une tradition ancienne qui prévaut en histoire de l'art occidental: la biographie comme forme par excellence de l'historiographie³⁵. La biographie sert non seulement de première forme historiographique, mais aussi de lieu d'inscription des mythes de fondation --epos-- du travail créateur dans la personne «héroïsée» de l'artiste. Elle sert aussi de justification au projet de Blanc en vue de rendre à la France et au peuple français leur héritage artistique afin d'asseoir l'autorité de la puissance créatrice de la France. Blanc fait ainsi oeuvre patriotique au moment où le nationalisme politique et historique commence à prendre racine³⁶.

Par ailleurs, le projet de Blanc coïncide ou est appelé par le développement des nouvelles techniques mécaniques d'impression à grand tirage et peu coûteuses. Les journaux et les maisons d'éditions connaissent un essor sans précédent et un nombre invraisemblable de publications de toutes sortes voient le jour³⁷: elles sont six fois plus nombreuses au XIXe siècle que la somme des imprimés des trois siècles précédents³⁸. Dans les sources qu'il utilise pour l'*École française*, nous pouvons voir apparaître des changements notables qui donnent une idée assez juste de l'importance des journaux dans

33. *Ibid.*, p. 70.

34. En particulier A. Demmin, G. Lafenestre, M. Chaumelin, P. Lefort, A. Michiels et W. Bürger.

35. Voir l'importance de la biographie dans la GBA, en p. 190.

36. Nora, Pierre, *Les lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, "La Nation", tome II, 1986.

37. Claude Beilangé et al., *op. cit.*, t. 2.

38. *Les industries culturelles*, Québec, Ministères des affaires culturelles, 1977, p. 7.

l'énonciation de l'histoire de l'art. Blanc construit le XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle à partir de sources très limitées: de recueils de notices écrites par quelques «théoriciens» connus³⁹, de dictionnaires généraux et biographiques⁴⁰ et aussi de quelques manuscrits et catalogues de la Bibliothèque nationale de France. L'usage de sources biographiques décroît depuis ses notices d'artistes de la fin du XVIII^e et à celles du milieu du XIX^e siècle: Blanc utilise les sources biographiques dans trente-neuf pourcent (39%) des cas au XVIII^e siècle; dans vingt-cinq pourcent (25%) au XIX^e siècle et dans cinq pourcent (5%) des cas dans la première moitié du XIX^e siècle. Cette situation s'explique en partie par la trop grande proximité des peintres de la période contemporaine: les biographies restent difficile à écrire de façon satisfaisante du vivant même des artistes.

Les livrets des Salons constituent une autre source importante et stable de renseignements. Nous les retrouvons en ce qui concerne le XVIII^e siècle, dans environ dix-huit (18%) des cas et dans dix-neuf pourcent (19%) pour le XIX^e siècle. Les articles de journaux prendront la relève des biographies, en comptant pour treize pourcent (13%) au XVIII^e siècle et ils passeront à trente-trois pourcent (33%) au XIX^e siècle, occupant ainsi la place laissée libre

39. Dans le premier volume de l'«École française», le XVIII^e siècle compte 186 sources répertoriées chez 37 auteurs. 89 entrées proviennent d'ouvrages généraux et 72 de biographies à proprement parler. (D'Argenville est utilisé 22 fois; Félibien, 1; Mariette, 9; de Piles, 7; Lépicié, 5; Cochin, 3).

40. Watelet et Lévesque, *L'Encyclopédie méthodique, le Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, 1788-1791, 2 t.; A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Paris, s.n., 1806, 3 t.; les frères Michaux, *Biographie universelle ancienne et moderne, ou, Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, ouvrages entièrement rédigé par une société de gens de lettres et de savants, Paris, Michaud, 1811-1862, 85 t.; A. Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, contenant: 1 un abrégé de l'histoire de la peinture chez tous les peuples; 2 des tableaux présentant la nomenclature des peintres par ordre chronologique, par école, etc.; 3 la biographie des peintres par ordre alphabétique avec désignation d'école, etc.; 4 l'indication de leurs principaux tableaux avec désignation des lieux où ils se trouvent; 5 la caractéristique de leur style ou de leur manière; 6. le prix auquel ils ont été vendus environ au dix-neuvième siècle et les monographies des principaux peintres [1848], Paris, Librairie internationale, 1866, 2 t. *La Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources*, sous la direction du Dr. Hoeffer, Paris, Firmin-Didot, 1857-1870, 46 t. Ces ouvrages sont parmi les principales sources générales utilisées par Charles Blanc.

par les sources biographiques⁴¹. On assiste donc à un renversement du genre des sources utilisées par l'historien entre le début du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Malgré le renouvellement des genres occasionné par le développement de la presse écrite, Blanc et ses collaborateurs assurent la vitalité de ce genre traditionnel puisqu'ils ne font qu'organiser dans ce cadre les informations qu'ils glanent dans les journaux et les périodiques. Les nouvelles technologies (l'imprimerie) poursuivent les structures littéraires déjà en place sans les transformer véritablement. Cette extraordinaire popularité de la biographie dans l'histoire «sérieuse» de la peinture ne permet alors qu'une diffusion plus large et surtout plus rapide de la connaissance de l'art. La régularité des articles retraçant la biographie d'un artiste du passé (XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles) dans la *GBA*, par exemple, vient confirmer la «permanence» du genre dans la seconde moitié du siècle. A titre d'exemple, pendant les quarante premières années de la *Gazette des Beaux-Arts*, on ne dénombre pas moins de quatre cent quatre-vingt-une (481) notices biographiques⁴² dont deux cent cinquante-trois (253) peuvent être considérées comme des biographies historiques, le reste --deux cent-vingt-huit (274)-- consistant surtout en portraits, chroniques nécrologiques et biographies d'artistes contemporains. Charles Blanc dont la participation à la *GBA*, reste constante et majeure, n'y fait toutefois paraître qu'une très longue monographie sur Ingres⁴³, une courte notice en deux parties sur Delacroix⁴⁴ et, enfin, deux brefs textes sur Rembrandt et Vélasquez⁴⁵.

41. Ces statistiques ont été faites à partir des treize biographies choisies.

42. Pour déterminer le nombre de biographies, nous avons pris comme unité de base, la notice publiée dans une seule livraison et comptant entre cinq et quinze pages en moyenne. Une vie développée en cinq livraisons compterait donc pour cinq biographies.

43. Blanc, *GBA*, vol. 8, nos 5, 7, 9, 11, donc mai, juillet, septembre et novembre 1867 et vol. 9, nos 1, 4, 6, 8, 9, donc janvier, avril, juin, août et septembre 1868.

44. Blanc, *GBA*, vol. 5, no 1, 2, janvier et février 1864.

45. La première sur "Rembrandt" paraît dans la livraison du 15 avril 1859 (vol. 1, no 8) et la seconde sur "Vélasquez à Madrid", dans celle de juillet 1863 (vol. 4, no 7).

Tableau IV: La répartition des biographies dans la GBA

	XVIIIe s.				XVIIe s.				XVIe s.				XVe s.					
*	F	E	A	I	F	H	E	Fl	Al	F	I	Fl	H	I	Fl	F	A	
1859						1	1		2						1			6
1860		1			1				4	1								7
1861	2				1									2				5
1862																		0
1863	2	1				1												4
1864						1					2							3
1865	3				9	1	-	2			1			2				18
1866			1			3					1			2	2			9
1867	7						1				1					1		10
1868	2		1			3		7				1		3				17
1869	2				1			1	2					2				8
1870									1					2				3
1871																		0
1872																		0
1873						1												1
1874														2				2
1875		2				2	4			4								12
1876											1							1
1877											3							3
1878														2				2
1879						2	11											13
TOTAL:18	4	2			12	14	18	10	9	5	9	1		18	2	1		
1880										1								1
1881								2										2
1882	1							2		1				1				5
1883						3		4			2							9
1884						2		4		4								8
1885								2										2
1886						3					1			7				11
1887														7				7
1888	3				2	2						3						10
1889	6																	6
1890						4				3						2		9
1891	3		4															7
1892					1	3	1				1							6
1893	2		3															5
1894	2									3							4	9
1895	2			2						4	1							9
1896	8				1		1			1				1				12
1897	1												2					3
1898	1						1							1				3
1899	3				1													4
TOTAL	32		7	2	5	17	3	14		16	6	3	2	17		2	4	
	50	4	9	2	17	31	21	24	9	21	15	4	2	35	2	3	4	
TOTAL:				65				93					51				44	

***Légende:** A= Angleterre; Al= Allemagne; E= Espagne; F= France; Fl= Flandres; H= Hollande et I= Italie.

Comme l'illustre le Tableau V, parmi les biographes «réguliers» de la GBA, nous retrouvons surtout les collaborateurs de l'Histoire des peintres de Blanc, parmi lesquels se retrouvent Paul Mantz, Marius Lagrange, William Thoré-Bürger, Alfred Michiels et Paul Lefort.

Tableau V : Les biographes les plus féconds de la GBA

Noms:	1859-69	1870-79	1880-89	1890-99	Total
Mantz	7 (6*+1)	14 (7*+7)	14 (13+1*)	4 (4)	38
Lefort		17	1	3	21
Clément	12*				12
Galichon	12 (1*+11)	3			15
Blanc	14 (12*+2)				14
Lagrange	14 (11+3*)				14
Goncourt	12				12
Gonse		6*	4 (2*+2)		10
Michel			3	5 (5+1*)	9
Baschet	9				9
Ménard	9 (3+6*)				9
Bürger	8				8
Tourneux				8 (6+2*)	8
Michiels	5	2			7
Montaiglon		5	2		7
Lafenestre	2	2		3*	7
Hymans			3	3	6

[L'astérisque indique les biographies sur les artistes du XIX s.]

Outre le travail des collaborateurs de Blanc, nous devons relever les textes des frères Goncourt qui publient, dans la GBA, leurs «célèbres biographies» sur les artistes français du XVIII^e siècle. Pendant les vingt premières années du périodique, les biographes commencent à se spécialiser dans des styles et des périodes précises. Thoré-Bürger publie ses découvertes sur l'art des peintres hollandais du XVII^e siècle, Paul Lefort entretient les lecteurs du travail des peintres espagnols et Alfred Michiels, des artistes flamands. Les études de Mantz restent, à cet égard, intéressantes car elles sont témoins du changement des intérêts de ce dernier: dans la première décennie, ses notices biographiques sont surtout contemporaines, pendant les années 1870-1879, près de la moitié de ses textes concernent des figures du passé et pendant la décennie 1880-1890, toutes les biographies qu'il rédige, à

l'exception d'une seule, sont historiques. A la fin des années soixante-dix, par exemple, il termine la vie d'Andrea del Sarto⁴⁶ avant de s'engager dans une très longue monographie sur Rubens⁴⁷ --l'une des plus considérables de la GBA et la plus longue notice de ses quarante (40) années de participation à la revue-- pour présenter un texte en cinq parties sur Mantegna⁴⁸ et, enfin, une notice en six épisodes sur Watteau⁴⁹. Nous pouvons remarquer, par ailleurs, que, pendant les deux dernières décennies du siècle, un plus grand nombre d'auteurs se chargent d'écrire les biographies⁵⁰. Aucun d'eux n'en écrit plus de huit ou neuf, Émile Michel nous instruisant sur les Hollandais, prend la relève de Thoré-Bürger et Henri Hymans, celle d'Alfred Michiels.

Les biographies contemporaines comptent pour plus de la moitié des textes produits --228 pour un total de 481-- où les artistes français occupent la place principale avec 197⁵¹. Le pourcentage est même plus élevé pour le dix-huitième siècle où cinquante (50) des soixante-cinq (65) articles traitent des Français⁵². Les quatre-vingt-treize (93) biographies du XVIIIe siècle sont réparties plus également entre les quatre (4) nations suivantes: la France en compte dix-sept (17), la Hollande a la palme avec trente-et-un (31), l'Espagne, vingt (20) et les Flandres, vingt-cinq (25). A l'exception de la Hollande, où de courtes biographies de nombreux maîtres et petits maîtres semblent constituer la norme --les articles sur Hals et son fils⁵³, van

46. Mantz, "André del Sarte", GBA, vol. 26, nos 1, 3, 4, janvier, mars et mai 1876.

47. Mantz, "Rubens", GBA, vol. 31, nos 1, 4, janvier et avril 1881; vol. 32, nos 1, 10, janvier et octobre 1882; vol. 33, nos 1, 3, 4, 11, janvier, mars, avril et novembre 1883; vol. 34, nos 1, 3, 7, 12, janvier, mars, juillet et décembre 1884 et, enfin, vol. 35, nos 2, 8, février et août 1885.

48. Mantz, "Mantegna", GBA, vol. 36, nos 1, 3, 6, 7, 9, janvier, mars, juin, juillet et septembre 1886.

49. Mantz, "Watteau", GBA, vol. 39, nos 1, 3, 6, janvier, mars et juin 1889 et vol. 40, nos 1, 2, 3, janvier, février et mars 1890.

50. Entre 1859 et 1869: 39 auteurs se partagent 140 notices biographiques; entre 1870 et 1879: 25 auteurs se partagent 101 biographies; entre 1880 et 1889: 31 auteurs se partagent 76 notices; entre 1890 et 1899: 68 auteurs se partagent 149 biographies. Bref, entre 1859 et 1879: 64 auteurs se partageront 241 notices pendant qu'entre 1880 et 1899: 99 auteurs s'en distribueront 225.

51. Pour le XIXe siècle: entre 1859 et 1879: 111 notices (la France, 100); entre 1880 et 1899: 117 notices (la France, 97).

52. Pour le XVIIIe siècle: entre 1859 et 1879: 24 notices (la France, 18; l'Espagne, 4 et l'Angleterre, 2); entre 1880 et 1899: 41 notices (la France, 32; l'Angleterre, 7 et l'Italie: 2).

53. W. Thoré-Bürger, "Franz Hals", GBA, vol. 9, nos 3, 5, mars, mai 1868 et no 11, novembre 1868.

Der Meer⁵⁴ et Hobbema, ceux de Thoré-Bürger, les monographies sur Brouwer de Havard, celles d'Émile Michel sur les Cuyp⁵⁵, les van de Velde⁵⁶ et Gérard Ter Borch et sa famille⁵⁷, la jeunesse de Rembrandt⁵⁸... Les biographes des XVII^e siècles français, espagnol et flamand semblent avoir porté sur dévolu sur un nombre restreint d'artistes. Rubens fait l'objet d'études sérieuses de la part de Baschet et de Mantz⁵⁹; Lefort nous donne une longue biographie de Vélasquez⁶⁰ et de Murillo⁶¹ pendant que Lagrange s'intéresse au sculpteur Pierre Pujet⁶². Au XVI^e siècle, l'Italie et la France règnent sans conteste sur les biographies des artistes pendant que l'Allemagne suit loin derrière⁶³. Anatole de Montaiglon présente la famille des Juste⁶⁴. Et lorsqu'on traite du XVe siècle, l'Italie constitue plus de soixante-quinze pourcent des biographies⁶⁵.

Charles Blanc opte pour des notices biographiques plutôt brèves⁶⁶, à mi-chemin entre un article condensé de dictionnaire et une étude monographique [livre] plus consistante. Les biographies sont organisées comme les maillons d'une chaîne, en série,

54. W. Thoré-Bürger, "Van der Meer de Delft", GBA, vol. 7, nos 10, 11, 12, octobre, novembre, décembre 1866.

55. Émile Michel, "Les Cuyp", GBA, vol. 92, nos 1, 2, 3, janvier, février, mars 1892.

56. Émile Michel, "Les van de Velde", GBA, vol. 88, nos 3, 5, 6, 9, 10, mars, mai, juin, septembre, octobre 1888.

57. Émile Michel, "Gérard Ter Borch et sa famille", GBA, vol. 36, no 11, novembre 1886 et vol. 37, nos 1, 2, janvier et février 1887.

58. Émile Michel, "La Jeunesse de Rembrandt", GBA, vol. 41, nos 2, 5, 8, 9, février, mai, août, septembre 1891.

59. Voir note 47.

60. Paul Lefort, "Vélasquez", GBA, vol. 29, nos 8, 9, 11, août, septembre, novembre 1879 et vol. 30, nos 2, 6, 8, février, juin, août 1880 et vol. 31, nos 2, 11, février et novembre 1881.

61. Paul Lefort, "Murillo et ses élèves", GBA, vol. 15, nos 1, 2, 3, 9, janvier, février, mars et septembre 1875.

62. Marius Lagrange, "Pierre Pujet", GBA, vol. 6, nos 3, 4, 9, 11, mars, avril, septembre, novembre 1865; vol. 7, nos 3, 4, 8, 11, mars, avril, août, novembre 1866 et vol. 8, no 1, janvier 1867.

63. Pour le XVI^e siècle, entre 1859 et 1879: 24 articles. (l'Italie, 9; la France, 8; l'Allemagne, 8; les Flandres, 1). Entre 1880 et 1899: 27 articles (la France, 16; l'Italie, 6; les Flandres, 3; la Hollande, 2).

64. Anatole de Montaiglon, "La Famille des Juste", GBA, vol. 15, nos 11, 12, novembre, décembre 1875 et vol. 16, nos 4, 5, mai, juin 1876.

65. Pour le XVe s., entre 1859 et 1879: 21 articles, (l'Italie, 18; les Flandres, 2; la France, 1). Entre 1880 et 1899: 23 articles (l'Italie, 15; l'Allemagne, 4; la France, 2).

66. La longueur des biographies varie entre quatre (4) et trente-deux (32) pages *in-quarto*. Trois biographies sont plus longues, il s'agit de celles de Michel-Ange, quatre-vingt-seize (96) pages; Raphaël et Léonard, quarante-huit (48) pages chacune.

c'est-à-dire qu'elles sont placées les unes à côté des autres, liées par la chronologie. Blanc se sert de l'année de la naissance des artistes comme point d'ancrage dans l'histoire et dans son histoire. Les vies reconstituent métonymiquement --par juxtaposition-- un miroir historique de la vie artistique d'une période donnée. L'interaction entre la vie d'artiste et l'oeuvre constitue parler le lieu propre d'occurrence de l'histoire artistique.

Le choix des artistes «dignes de biographie»⁶⁷ est déterminé autant par la place que leur reconnaît la tradition artistique, le goût «moyen» de l'époque, qu'à un choix très personnel de la part de l'auteur. Francis Haskell, dans *la Norme et le Caprice*, analyse justement les préférences du XIXe siècle pour certains artistes qu'il analyse à travers l'iconographie de deux monuments célèbres: la peinture de l'**Hémicycle** de l'École des beaux-arts de Paris, exécutée par Delaroche en 1841, représentant les grandes périodes de l'histoire de l'art et les artistes-paradigmes, et le monument sculpté de H.-H. Armstead, élevé à la mémoire du Prince Consort développant une longue frise «historique» d'artistes connus. Haskell s'étonne que les deux oeuvres aient été accueillies avec enthousiasme mais qu'elles n'aient pas suscité la moindre discussion quant aux choix des artistes choisis. Il conclut que

le silence qui accueillait une disposition aussi propice aux controverses était dû soit à l'indifférence, soit à l'aveu explicite (et tout à fait recevable à présent) qu'aucune hiérarchie de ce type n'était sérieusement envisageable, soit -- et cette explication semble la plus plausible-- au désir de ne pas déranger un statu quo qui paraissait aussi satisfaisant que possible.⁶⁸

Cette affirmation demande des éclaircissements. En effet, si les deux monuments pouvaient être sujets à controverse et qu'ils ne l'aient pas provoquée, en mettre la cause sur la seule indifférence ou la volonté de pas déranger un certain statu quo n'explique pas pourquoi cette situation était alors possible.

En comparant la brochette d'artistes représentés par Delaroche dans l'**Hémicycle** avec les peintres que Blanc considère comme des paradigmes dans l'**Histoire**

67. Celles qui pouvaient constituer un fascicule.

68. Haskell, *op. cit.*, p. 28.

des peintres de toutes les Écoles⁶⁹, procédé légitime puisque que Blanc publie une gravure de l'*Hémicycle* en planche hors texte --la seule de tout l'ouvrage--, nous voyons apparaître quelque chose dont Haskell ne parle pas: le sentiment de l'histoire. Sauf pour les artistes du Trecento que Blanc relègue dans l'introduction, le résultat se lit comme suit: Blanc considère qu'il existe quelques soixante-neuf (69) peintres de première importance et il en classe vingt-et-un (21) dans une classe supérieure: les géniaux et les exceptionnels. Delaroche, quant à lui, limite son projet à quarante-trois (43) peintres, la différence en nombre s'explique par la nature même des deux projets. Ce dernier ne considère aucun artiste du XVIIIe siècle dont la réputation reste encore à faire et aucun artiste contemporain. Parmi les vingt-et-un (21) artistes «exceptionnels» auxquels Blanc donne le plus d'espace, Delaroche en choisit seize (16), il s'agit de Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci, Rubens, Mantegna, Pérugin, Corrège, Dürer, Holbein, del Sarto, Véronèse, Poussin, Rembrandt, les van Eyck, van Dyck et Titien. Le peintre ignore Miéris, Mignard, Tintoret, Zuccari et Pinturicchio. Sur les quarante-huit (48) «seconds choix» de Blanc, le peintre en reprend seulement dix (10), dont Murillo, Terburg, Vélasquez, Giovanni Bellini, Ruysdaël, Potter, Lorrain, Lesueur, Dominichino et Jules Romain et ne représente qu'un bolonais, Dominiquino. Il ne choisit que deux Maniéristes romains: Jules Romain et Andrea del Sarto et très peu de peintres hollandais de genre, à l'exception de Ruysdaël, van der Helst et Terburg. Par contre, Blanc n'accorde pas la même importance à des

69. Nous considérons comme symptomatique de l'importance qualitative des peintres le nombre de pages que Blanc choisit de leur consacrer. Nous retrouverons une idée semblable chez Arsène Alexandre à la fin du XIXe siècle. Il écrit dans *Histoire populaire de la peinture, Écoles allemande, espagnole et anglaise*, Paris, Laurens, 1896, p. 1: "[...] l'étude de ces grandes figures est justement ce à quoi nous tenons le plus, car c'est elle qui donne le caractère à cet ouvrage et qui justifie son titre. Comme ce n'est pas un livre d'érudition, mais plutôt d'excitation à la sympathie et à l'admiration pour les vrais et importants artistes, portraitistes et porte-paroles de chaque race, les figures de second et de troisième plan disparaissent presque complètement, et celles qui ne sont que matière à discussion ou à contestation en dehors de l'art ne saurait même nous arrêter." Blanc était beaucoup plus exhaustif qu'Alexandre, mais à son échelle il procède de la même manière. S'il accorde douze (12) et/ou seize (16) pages aux peintres de première importance, alors Mantegna, Pérugin, Corrège, Dürer, Holbein, del Sarto, Véronèse, Zuccari, Miéris, Mignard, Poussin et Rembrandt avec vingt-quatre (24) pages sont des artistes exceptionnels. Michel-Ange, qui a droit à une biographie de quatre-vingt-seize pages (96), Léonard et Raphaël, respectivement à quarante (40) pages et Rubens, à (32) pourraient être considérés comme des artistes insurpassables.

artistes comme van der Helst, Le Caravage, Giorgione, Guaspre Poussin, Masaccio et Antonello da Messina, del Piombo et Fra Bartolommeo et il laisse carrément de côté Cimabue, Giotto, Fra Angelico et Orcagna, comme nous l'avons indiqué précédemment.

La présence de «ces primitifs chrétiens», chez Delaroche, s'explique par la popularité et l'importance du livre de F.X. Rio, dont les deux premières éditions sont contemporaines du projet et de la réalisation de l'Hémicycle. Par contre, l'introduction de l'«École florentine», écrite par Paul Mantz⁷⁰, laisse une grande place aux artistes du Trecento, époque où «cette glorieuse école commence»⁷¹, il écrit: «De Cimabue à Michel-Ange le prodige est permanent, et, en présence de la surabondance de ces richesses, l'historien pourrait presque se déclarer embarrassé, si l'admiration, criminellement paresseuse, devait s'avouer vaincue par la multiplicité des grands hommes et des grandes oeuvres»⁷². En effet, il semblerait que l'absence ces artistes du Trecento et, en particulier, de Giotto tient, d'une part, à la nécessité de limiter la prolifération des biographies, inévitable si l'on considère, d'une part, l'ambition du projet et, d'autre part, la richesse de cette école. Mais la limitation même demeure symptomatique d'une théorie esthétique sous-jacente. Dans la réévaluation et le développement stylistique ternaire de l'École florentine, Paul Mantz reconnaît, sans hésitation, l'importance de Giotto et il écrit:

On s'explique, sans les partager, les étonnements et les révoltes du goût actuel devant cet art qui garde les incertitudes, les bégaiements de l'enfance. Personne cependant ne sera tenté de voir dans les fresques de Giotto les «barbouillages gothiques» dont le président de Brosses s'égayait si fort; non, dès qu'on aura pris la peine de comparer les libres hardiesses, le style agrandi du peintre florentin avec les timidités serviles de l'art antérieur, on comprendra, on admirera ce puissant créateur qui, sur les ruines de la tradition byzantine, instaure un idéal imprévu, mouvementé, émouvant, où la grandeur se mêle à la grâce, la vérité à la passion, et qui, brisant les anciennes formules, fait triomphalement entrer dans l'art l'homme, le

70. L'introduction, l'appendice et vingt (20) des vingt-quatre (24) biographies ont été écrites par Paul Mantz; Charles Blanc a signé les notices de Léonard, de Michel-Ange, Andrea del Sarto et Carlo Dolci.

71. Paul Mantz, *L'Histoire des peintres de toutes les Écoles, "École florentine"*, Paris, Renouard, 1876, p. 1.

72. *Ibid.*

démon, l'animal, le ciel bleu, la fleur, toutes les réalités et les chimères.⁷³

Mantz reste sensible au charme de l'École siennoise⁷⁴, surtout de Simone Martini, «[sa] grâce adorablement maniérée, [son] élégance particulière et presque un peu japonaise»⁷⁵, et discute de l'apport de fra Angelico, qu'il voit comme «le peintre des âmes croyantes, le poète du rêve divin (1387-1455). Nous n'avons pas à redire ici son existence faite de travail et de prière»⁷⁶. La «vision mystique», «la tendresse de la pensée religieuse» et toutes les expressions utilisées par Mantz indiquent bien l'influence prolongée du livre de F.X. Rio, ou du moins, sa présence forte, dans le milieu de l'art de cette période. Mantz reconnaît le bien-fondé de cette sensibilité artistique, mais lui préfère les oeuvres plus près de la «nature» qui correspondent, à la fois, aux normes esthétiques exprimées par la *Grammaire des arts du dessin*⁷⁷ et à l'expression d'un goût «plus moyen», il écrit:

Toutefois le génie florentin n'était pas pour se satisfaire longtemps des tranquilles visions du bon religieux. On rêvait autour de lui un art moins abstrait, où les passions humaines fussent plus directement intéressées, où la couleur parlât un langage plus dramatique, où la forme plus plus écrite et plus intime. Fra Angelico entraînait la peinture vers les pures régions célestes; on voulut la ramener aux réalités vivantes et mêler l'art aux inquiétudes de la patrie, aux modernités de la vie publique.⁷⁸

La position de Mantz correspond à ce que Haskell considère comme une volonté de statu quo de la part de la critique. Ce dernier, comme nous le constatons, reste un homme tolérant et nous pourrions voir en lui, comme en Charles Blanc, dont il reste le collaborateur le plus fidèle, un homme du «juste milieu». Mantz reconnaît la grandeur et l'apport de Giotto dont il écrit: «Tout l'univers anime ses compositions élargies. Giotto est le premier paysagiste; il est aussi, dans l'ordre historique, le premier peintre du mouvement,

73. *Ibid.*, p. iv.

74. *Ibid.*, p. iv-v.

75. *Ibid.*, p. iv.

76. *Ibid.*, pp. v-vi.

77. Neil M. Flax, "Charles Blanc, le moderniste malgré lui" in *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Acte du colloque de Clermont-Ferrand, 25-26-27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Sainte-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989, pp. 95-103.

78. Mantz, *op. cit.*, p. vi.

l'inventeur de l'expression; [...]»⁷⁹.

Mantz énonce ici très clairement que Giotto est le plus grand par rapport à ce que son époque pouvait permettre, par rapport à son positionnement historique. Cela n'est pas vraiment nouveau puisque Vasari semblait dire la même chose. Si ce dernier n'avait jamais douté du grand pouvoir d'inventio du peintre toscan⁸⁰, il n'avait jamais posé la relativité «historique» du peintre avec autant de force. Pour Mantz, Giotto et les Siennois n'ont de véritable valeur qu'historiquement et pas autrement. Il écrit: «Comme un parfum qui s'évapore peu à peu, le sens symbolique de quelques-unes des compositions de Giotto s'est amoindri pour nous»⁸¹. Et il ajoute que fra Angelico n'est qu'une phase nécessaire, intéressante soit, dans l'histoire de la peinture, mais une phase seulement⁸². Mantz continue son récit en écrivant immédiatement après ce jugement sur l'Angélique:

Florence cédait d'ailleurs au mouvement qui entraînait toutes les régions où la peinture était en honneur. Pourtout l'inspiration fut pareille. Une nouvelle ère va s'ouvrir, une période de haute observation et de science inquiète qui sera caractérisée dans les Flandres par les Van Eyck, en France par Jehan Fouquet, à Venise par Antonello de Messine, à Ferrare par Cosimo Tura, en Toscane par une légion de peintres qui semblent se dire (et qui certainement l'ont prouvé) que le meilleur chemin pour arriver à l'idéal, c'est la nature.⁸³

Ce n'est plus seulement la relativité de la norme esthétique qui permet le statu quo, mais le «processus même de la relativisation», qu'on nous pardonne le néologisme, de cette norme -- dans le temps et dans l'espace-- qui donne naissance à l'histoire. Si la norme existait pour Vasari comme une entité spirituelle, idéale, universelle et poussait les artistes à l'incarner dans leurs oeuvres dans le disegno --dessin/main-projet/esprit--, déjà, elle apparaissait, pour J.-J. Winckelmann, en Grèce ancienne, comme la conjoncture d'un climat et d'un tempérament

79. *Ibid.*, p. iii.

80. Svetlana Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3-4, 1960, pp. 190-215.

81. Paul Mantz, *Op. cit.*, p. vi.

82. *Ibid.* : "Hâtons-nous de le dire: ce n'est point là le caprice maladif d'un art qui baisse et qui descend aux choses petites et vulgaires; c'est l'évolution normale d'un art qui se fait plus pénétrant, plus chargé d'émotion [...]."

83. *Ibid.*, p. vii.

particuliers --la gaieté et les festivités grecques-- et d'un sens civique fondé sur la liberté⁸⁴. Et, à la fin de *l'Histoire de l'Art chez les Anciens* [1763], Winckelmann, l'un des premiers, prend conscience --et c'est ce qui rend la conclusion de son livre si poignante-- de l'impossibilité de retrouver cette norme de la beauté idéale ailleurs justement qu'en Grèce. La retrouver en Grèce, c'est la perdre pour soi, c'est déjà la concevoir comme historique, c'est-à-dire qu'elle ne peut être actualisée que dans une reconstruction du passé⁸⁵. Lorsque Winckelmann décrit le sentiment de désespoir qui l'anime à la toute fin de son livre, il exprime ce sentiment de la perte irrémédiable de l'objet de son investigation et pour lui comme pour le lecteur, l'art grec qu'il imagine vivant et sensuel n'existe que dans l'histoire qui se termine, qui est terminée dans le dernier paragraphe: la réalité n'existe plus que dans quelques fragments de sculptures et dans quelques mauvaises copies. Winckelmann écrit:

I have already overstepped the boundaries of the history of art, and in meditating upon its downfall have felt almost like the historian who, in narrating the history of his native land, is compelled to allude to its destruction, of which he was a witness. Still I could not refrain from searching into the fate of works of art as far as my eye could reach; just as a maiden, standing on the shore of the ocean, follows with tearful eyes her departing lover with no hope of ever seeing him again, and fancies that in the distant sail she sees the image of her beloved. Like that loving maiden we too have, as it were, nothing but a shadowy outline left of the object of our wishes, but that very indistinctness awakens only a more earnest longing for what we have lost, and we study the copies of the originals more attentively than we should have done with the originals themselves if we had been in full possession of them. In this particular we are very much like those who wish to have an interview with spirits, and who believe that they see them when there is nothing to be seen. In a similar manner the authority of antiquity predetermines our judgments; yet even this prepossession has been not without its advantages; for he who always proposes to himself to find much will by seeking for much perceive something. If the ancients had been poorer in art they would have written better of it. We are, compared to them, like poorly portioned heirs; but we look carefully about us, and by deductions from many particulars we arrive at least at a probable certainty capable of becoming a source of more

84. J.-J. Winckelmann, *Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), Paris, Aubler, 1954, pp. 92-200.

85. Alex Potts, "Winckelmann's Construction of History", *Art History*, vol. 5, no. 4, December 1982, pp. 378-407.

instruction than the details bequeathed to us by the ancients, for, with the exception of a few critical observations, they are merely historical. We must not shrink from seeking after the truth, even though its discovery wounds our self-esteem; a few must go wrong that the many may go right.⁸⁶

Il est intéressant de constater qu'Hippolyte Taine, en 1864, reprend des idées semblables à celles de Winckelmann, dans un livre, **Voyage en Italie**, où les formes de l'art doivent s'incarner dans le climat, le tempérament et le moment⁸⁷. C'est donc l'histoire qui devient la dépositaire d'une norme éclatée. L'histoire ou plutôt la généalogie existe depuis Plin et, même avant, puisque les les anciens Égyptiens concevaient le temps à partir des diverses dynasties pharaoniques, mais ce n'est qu'au XIXe siècle, que l'on commence à mesurer dans toute son ampleur la constatation douloureuse de Winckelmann, à savoir que l'art fonctionne comme la vie --naissance, maturité, déclin et mort--; qu'il est pris dans un processus de transformation, et si la vie recommence toujours, elle le fait à travers d'autres individus qui sont aussi des êtres différents. Alors l'actualité esthétique --d'une norme esthétique absolue-- des oeuvres n'existe qu'au moment de son occurrence dans l'histoire et la réactualisation de cette norme dans le présent ne peut exister que sur l'horizon irréversible du passé: elle s'actualise toujours en se figeant dans l'histoire. En d'autres termes, la multiplicité des formes d'expression existantes, des artistes renvoient à des normes plutôt qu'à la Norme --celle-ci devient une norme comme une autre--. La généalogie bascule dans la chronologie et la continuité généalogique ne peut plus assurer l'intégrité des valeurs artistiques, mais seulement montrer la disparité de ses manifestations. L'essence de l'art qui servait de fil conducteur se fragmente et se brise dans la variété de ses possibilités. C'est sur cette réalité inéluctable d'un passé à jamais révolu que le goût pourra désormais s'imposer ou pas. Haskell avait bien raison de placer l'Hémicycle de Delaroche comme point de départ de sa réflexion sur les

86. J.-J. Winckelmann, *History of Ancient Art*, [1763], New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1976, vol. 4, p. 365. Il semblerait que la dernière traduction française de cet ouvrage date de 1803, Paris, H.J. Jansen, 1803, édition que nous n'avons pu consulter. Les **Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture** [1755] demeurent l'oeuvre la plus connue en traduction française. (en édition bilingue, aux éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1954). Une traduction plus récente est parue chez Jacqueline Chambon, à Nîmes en 1991.

87. Hippolyte Taine, **Voyage en Italie** [1864], Paris, Éditions complexes, 1990, t. 3, "A Venise", pp. 87 et suivantes.

redécouvertes en art, mais il aurait dû la comprendre non pas comme une manifestation des goûts changeant de quelques collectionneurs particulièrement bien inspirés, mais comme un cas exemplaire de l'apparition d'un nouveau sens du passé, d'une nouvelle conception de l'histoire qui permettra à des artistes jusque-là oubliés –et même méprisés– ou seulement appréciés par un public restreint et très «sélect» de se tailler une place dans la plus vaste histoire de l'art.

3. La vie d'artiste

a. La présentation générale de l'artiste

Blanc commence toujours son texte par quelque chose qui appartient en propre à l'artiste. Il peut s'agir d'un trait de caractère, d'une caractéristique stylistique, de sa manière personnelle de peindre ou de concevoir l'art, de la conjoncture socio-historique particulière. Il peut s'agir aussi de l'état du savoir sur cet artiste à l'époque de Charles Blanc: l'absence de documents, l'absence d'oeuvres. Et cette partie se clôt sur la date de naissance qui enclenche sa vie, son itinéraire historique propre.

b. La jeunesse et l'apprentissage

Les origines familiales précèdent souvent l'enfance et surtout la jeunesse de l'artiste. Celles-ci consistent surtout dans des manifestations annonciatrices de ses dons et de ses talents. S'ils sont précoces, ils se manifestent dès l'enfance; le plus souvent, la «vocation» se déclare au début de l'adolescence. L'historien s'engage ensuite dans la formation artistique qui conduit à l'apprentissage en atelier, à la venue à Paris si l'artiste vient de province, à la fréquentation des classes de l'Académie et à au(x) participation(s) aux Concours, surtout au Prix de Rome. Puis il est question des voyages à l'étranger, le plus souvent en Italie. Blanc peut choisir de décrire les traits de caractère de l'artiste à ce moment crucial de sa vie, de sa biographie, description qu'il fait souvent suivre d'une description physique et/ou morale. La personnalité de l'artiste reste

un élément important qui est presque toujours abordé dans la notice, mais elle n'a pas de place fixe dans le «cursus vitae». Elle peut apparaître ou bien dans l'espace textuel consacré à la jeunesse, à la maturité ou encore faire l'objet d'une étude ultérieure: dans une partie que nous appellerions les considérations générales sur l'homme et sur l'oeuvre. Le caractère du peintre joue un rôle important car il fixe l'orientation stylistique de l'oeuvre et sert de modèle et d'exemple aux jeunes artistes selon l'adage: «historia magistra vitae».

c. La maturité

Elle coïncide la plupart du temps avec le retour de l'artiste en France, de son établissement comme peintre, de sa pièce de réception à l'Académie des Beaux-Arts ou bien de ses premiers succès au Salon, de son mariage, de la famille, la domesticité, etc. Blanc discute les premières commandes importantes, présente les premiers protecteurs de même qu'il fait état des premières critiques. C'est surtout dans cette partie qu'apparaissent les descriptions, les analyses, les considérations générales sur l'art, sur la production de cet artiste et, dans quelques oeuvres choisies, les citations de critiques contemporains. L'évaluation des oeuvres se développent selon deux grands axes: l'accueil de l'époque et la réévaluation moderne à partir d'un triple critère: l'originalité du style, le renouvellement des difficiles exigences du genre et le respect des normes esthétiques: l'imitation des anciens et la représentation de la nature.

d. la fin de parcours

Blanc parle ensuite de la renommée de l'artiste, de son influence sur l'art à l'époque, et de la transmission de son expérience artistique par son enseignement en atelier et/ou à l'Académie, par ses «écrits» ou ses leçons, comme les conférences et cours à l'Académie. Là encore, il n'y a pas de système établi: l'auteur peut élaborer longuement ou n'esquisser que brièvement. Enfin, nous assistons aux derniers moments de l'artiste, à sa mort qui peut parfois dénouer le sens de sa vie ou de son oeuvre de peinture. Ces derniers motifs

biographiques peuvent être présentés dans un ordre variable. La décadence n'est pas un concept souvent utilisé par Blanc, sauf dans quelques cas précis, par exemple, lorsque les artistes ont de sérieux problèmes comme les dernières années de Gros, assombries par son suicide. Cette partie demeure généralement très brève.

e. Les considérations générales sur l'artiste et l'oeuvre

Les considérations générales font office de conclusion et montre «l'homme» dans l'artiste et dans l'oeuvre. Elles nous permettent d'évaluer l'ensemble de la production d'un créateur et de le situer dans la hiérarchie des valeurs artistiques. Les biographies suivent un schéma général assez semblable: une fois établie la trame générique, l'auteur peut la tisser de tous les événements particuliers et des rencontres fortuites qui peuplent la vie des individus: rencontres décisives avec un maître qui moule la jeune personnalité, rencontres cruciales avec de «grandes» oeuvres qui indiquent la route à suivre ou parfois à éviter, rencontres avec des protecteurs qui favorisent la maturation du talent et de la personnalité. Chaque biographie tente de cerner une personnalité artistique⁸⁸, car de la personnalité et du tempérament émergent les conditions favorables de l'oeuvre à produire pour l'artiste et à découvrir pour le critique, l'historien et tous les autres.

Voilà le canevas très général qui règle le parcours de Blanc et que ce dernier ne suit jamais complètement. Le périple de l'écriture dépend de la documentation disponible, de la célébrité «contemporaine» ou «moderne» de l'artiste à l'étude, de la place qu'il croit pouvoir/devoir lui accorder dans son *Histoire des peintres*. C'est à travers le découpage du texte, de la formation des lexies, qu'il faut comprendre comme les «unité[s] de lecture» du texte⁸⁹. Cette dernière n'est qu'une zone d'observation du sens, découpée de telle sorte qu'elle offre le meilleur espace possible d'étude. Ce que Barthes cherche à repérer dans ces zones, ce sont les signifiés contenus dans chacune d'elle, c'est-à-dire ses divers niveaux de

88. Comme le dit lui-même Charles Blanc dans l'"Introduction" de l'*Histoire des peintres*, p. 7.

89. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 20.

connotation⁹⁰. Blanc peut donc choisir de ne développer que quelques aspects de la biographie, de les assaisonner d'anecdotes amusantes, de considérations sur l'état général des arts à son époque, de revenir encore une fois sur le scandale que représente le manque d'intérêt de l'État français pour l'histoire de ses artistes; il peut choisir de faire des comparaisons normatives entre les artistes, comparaisons très semblables à la Balance de Roger de Piles sur la valeur des artistes⁹¹. Mais la plupart du temps, il s'agit de comparaisons binaires fonctionnant sur le modèle: «cet artiste X est à la couleur ce que Poussin était à la ligne, etc.», des vues d'ensemble de l'art et des artistes à un moment précis, des topiques de la culture classique, de remarques «piquantes» sur les femmes, sur la politique ou sur le comportement humain en général. Le schéma que nous décrivons n'est pas une préoccupation constante de toutes les biographies, mais il se manifeste en filigrane, comme un fil tenu qui organise globalement, mais contient difficilement le désir d'écrire de Blanc. Ce dernier dérape continuellement ou plutôt profite de toutes les occasions pour digresser, bifurquer et gloser.

Au niveau de la constitution même du texte, nous pourrions dire que la biographie de Blanc comme tous les textes d'ailleurs, qu'ils soient oeuvre de fiction ou oeuvre documentaire, fonctionnent selon les cinq codes identifiés et analysés par Barthes dans *S/Z*. Ils «forment une espèce de réseau, à travers lequel le texte se forme, s'écrit, se tisse et se tresse en y passant»⁹², c'est-à-dire qu'il passe du «scriptible au lisible»⁹³. Mais dans un texte d'histoire, comme celui de Blanc, les codes se structurent différemment puisqu'il ne s'agit plus

90. *Ibid.*

91. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1709], Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, pp. 218-221.

92. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 27.

93. *Ibid.*, pp. 10-11. Qu'est-ce qu'un texte scriptible? A cette question, Barthes répond "c'est nous [Blanc] en train d'écrire [italique dans le texte], avant que le jeu infini du monde --le monde comme jeu-- ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier [...] qui en rabatte sur la pluralité des entrées [...]". (p. 11) Il faut donc voir le scriptible comme un désir d'écrire, le moment présent, actuel de la pulsion d'écriture. En termes freudiens, nous l'identifierions au principe de plaisir. "Et alors le texte lisible?" Le lisible est à l'opposé du scriptible. Ce n'est pas une pulsion "créatrice", mais le résultat produit, aux prises avec les normes, les valeurs et les codes existants --principe de réalité--. Barthes écrit: "C'est le produit [...] qui forme la masse énorme de [la] littérature." (p. 11) et il considère comme classique tout texte lisible (p. 10). Par nature, le texte classique est un texte parcimonieusement pluriel, car le texte pluriel est le texte idéal, ouvert à toutes les significations.

de fiction comme dans la *Sarrazine*. Dans le cas précis des biographies à l'étude, le code proaïrétique, c'est-à-dire le code des actions, des comportements, de même que la voix de l'Empirie, de celui avec lequel le récit naît (quand les séquences proaïrétiques commencent) et le récit meurt (quand toutes les séquences proaïrétiques se referment), donc d'une suite d'actions parfois simples, parfois complexes, soumise à un ordre logico-temporel qui constitue la structure la plus évidente du texte lisible⁹⁴, ce code proaïrétique donc se confond avec le code herméneutique⁹⁵, puisqu'il n'y a pas à proprement parler, comme dans une fiction, d'énigme à résoudre: tout est déjà révélé dans le «*cursus vitae*». Les surprises n'appartiendraient qu'au déroulement spécifique de la vie de l'artiste choisi.

Ces deux codes et surtout le premier constituent la structure lequel un troisième code, le code culturel, peut se greffer. Il est celui des références et de la culture, et c'est la voix de la science. «Les codes culturels [...] sont les citations d'une science ou d'une sagesse; [...]»⁹⁶; «Ils permettent au discours d'appuyer sur une autorité scientifique ou morale»⁹⁷, les énoncés du récit. D'une façon générale, c'est là que s'établit le «démodé», c'est-à-dire les stéréotypes, les idées reçues, les opinions courantes⁹⁸ qui tissent le texte. C'est dans la synthèse de tous ces savoirs auxquels l'auteur a recours pour expliquer, pour donner plus de compréhension à son texte, qu'apparaît l'idéologie⁹⁹. Le texte littéraire ne peut pas échapper à la force des codes culturels. Chez Blanc, le code culturel est majeur. En fait, il organise tous les autres de deux façons: d'une façon explicite où l'auteur nous transmet ses connaissances de l'art et de la vie de l'artiste à l'étude et il le fait d'une façon implicite où ce savoir «objectif» se fonde sur l'expérience de la vie et de l'art de l'auteur, les remarques sur les femmes, la politique, le comportement «normal» en des circonstances particulières. Dans ces

94. Barthes, *op. cit.*, p. 27.

95. Barthes, *ibid.* Le code herméneutique, c'est la voix de la vérité. Ce code est très intimement lié à des aspects l'histoire, de l'intrigue, il s'agit dans ce code de poser, de retarder, de résoudre l'énigme.

96. *Ibid.* p. 27.

97. *Ibid.*, p. 25.

98. *Ibid.*, p. 211.

99. *Ibid.*, p. 104.

biographies mondaines, l'une des stratégies textuelles consiste justement à séduire le lecteur en faisant appel à son propre savoir pour comprendre les paramètres de la vie d'artiste à laquelle il est convié.

Le quatrième code est le code sémique, ou signifiés de connotation, la voix de la personne. «Le sème [...] est un connotateur de personnes, de lieux, d'objets dont le signifié est un caractère [souligné dans le texte]. Le caractère est un adjectif, un attribut, un prédicat»¹⁰⁰. Il faut bien comprendre que le sème n'est qu'un point de départ, une avenue du sens qui pourrait s'arranger éventuellement en thématique. De façon générale, le sème est lié au personnage qui n'est qu'une collection de sèmes au centre desquels se constitue le noyau de ce qui pourrait être vu comme une individualité, le Nom [sic] où se forme le sujet que Barthes verrait davantage comme une figure mouvante¹⁰¹. Dans les biographies à l'étude, ce quatrième code, bien qu'il doive saisir les particularités et la spécificité du «tempérament» de l'artiste, se déplace vers ce qui manifeste encore davantage la personnalité de l'artiste: la production picturale. L'individualité doit être saisie dans le rapport dialectique entre l'artiste et l'oeuvre qui agit dans ces biographies comme un effet de miroir.

Enfin, le dernier code est le champ symbolique. Barthes évite de le définir et même met très fortement en garde ses lecteurs contre une structuration abusive. L'approche du champ symbolique reste topologique et nullement définitionnelle: il est le «lieu propre de la multivalence et de la réversibilité»¹⁰². Il semble que le champ symbolique soit très variable et dépende de chacun des textes. Et les entrées pourraient être nombreuses. Ce code très présent reste celui que l'objectivité apparente et purement informative de la langue tend à mâter, mais qui éclatera à travers l'émotion de l'amateur d'art qu'est Blanc. C'est de ce code dont il est question lorsque nous analysons l'émotion de Blanc devant les oeuvres, que nous prenons en compte ses hésitations, ses réticences, ses digressions, ses prétéritons, ses insinuations, ses pudeurs et ses anaphores. Dans une partie subséquente sur les modes de la

100. *Ibid.*, p. 196.

101. *Ibid.*, p. 197.

102. *Ibid.*, p. 26.

narration, nous aurons recours aux lexies dans le contexte non pas des étapes de la vie, mais de l'emprunt des sources. Le travail ultérieur reste informé et utilise implicitement ces concepts.

Derrière la biographie des peintres, il y a aussi une volonté d'identifier et d'analyser les qualités particulières de l'école française: l'esprit et le sens de la composition, bref de définir les traits qui la différencient les autres écoles de peinture et qui affirment sa personnalité propre. A propos du XVII^e siècle, Blanc insiste sur la domination haïssable de l'école des Carrache qui empêche l'art français de se développer selon sa nature profonde. Malgré «la complaisance dans la frivolité, la légèreté et l'immoralité» des artistes du XVIII^e siècle que l'auteur se doit de dénoncer, les vertus bourgeoises obligeant, avec beaucoup de mauvaise foi tout de même, Blanc, comme bien d'autres, reconnaît la validité de leur art par un côté spirituel¹⁰³ tout-à-fait français. Et il ne peut qu'acclamer la nouveauté et la grandeur de l'art de son époque. La chronologie reste floue et souvent peu indiquée surtout chez les auteurs les plus anciens, donc les plus difficiles à bien connaître ¹⁰⁴ Quand elle joue un certain rôle de régulation du texte/du temps du récit historique comme chez les auteurs les plus contemporains¹⁰⁵, elle reste marquée, le plus souvent, par les oeuvres importantes comme les premiers Prix de Rome ¹⁰⁶, les pièces de réception à l'Académie ¹⁰⁷, celles qui ont séduit les jurys des Salons et la critique d'art¹⁰⁸. Enfin, la chronologie peut se lire dans la succession des régimes politiques ¹⁰⁹.

Les notices les moins bien documentées demeurent celles de Simon-Mathurin Lantara --deux passages d'Alexandre Lenoir et quelques extraits d'un vaudeville-- et Pierre Subleyras --deux ou trois pages de d'Argenville-- pendant que les plus riches demeurent celles des artistes du passé qui ont eu des biographes attentifs et «intimes»: Poussin a joui de l'amitié

103. Blanc, "Boucher" et "David", *Histoire des peintres*, t. 2-3.

104. Blanc "LeSueur", "Poussin", *ibid.*, t. 2; "Lantara", *ibid.*, t. 3.

105. De David à Delaroche.

106. Blanc, "Drouais", "Subleyras" et "David", *ibid.*, t. 2- 3.

107. Blanc, "David", "Vernet", *ibid.*, t. 2-3.

108. Blanc, "David", "Delaroche" et "Géricault", *ibid.*, t.2-3.

109. C'est particulièrement visible dans les biographies de Vernet et de David.

d'André Félibien et les artistes presque contemporains comme Carle Vernet, Jacques-Louis David, Jean-Germain Drouais et Paul Delaroche ont des amis, des élèves et des membres de leur famille encore vivants au moment de la rédaction des notices de Blanc. L'auteur de **l'Histoire des peintres** a connu personnellement Delaroche --il a fréquenté, jeune, l'atelier de cet artiste très en vogue-- et comptait même des amis intimes du peintre, Henri Delaborde, par exemple, parmi ses collègues et collaborateurs.

La biographie de Delaroche semble être le texte qui est le plus près du schéma biographique tracé antérieurement pendant que celle de Lantara est la plus «fantaisiste». Par ailleurs, dans bien d'autres biographies comme celle de Lesueur, pour prendre un exemple précis, dont la vie est mal connue, Blanc s'attache davantage à développer le commentaire sur l'oeuvre avec d'autant plus d'enthousiasme que l'on vient tout juste de découvrir la production de ce dernier¹¹⁰.

4. Différences dans les biographies

A première vue, les différences entre les biographies de Charles Blanc se manifestent de trois manières: dans les limites matérielles de son projet, dans la nature des informations disponibles sur ses artistes et dans les exigences du genre biographique à mi-chemin entre le récit historique et la fiction romanesque.

a. Les limites matérielles du projet

Comme nous le savons, chaque biographie a un nombre de pages très précis: un nombre pair de pages en format in-quarto: quatre (4), huit (8), douze (12), seize (16), vingt (20), vingt-quatre (24), vingt-huit (28) et trente-deux (32) qui correspond à des conditions strictes, liées aux réalités de l'imprimerie. C'est ainsi qu'on doit interpréter la plus grande partie

110. A la suite de Champfleury --les Frères Le Nain, 1850-- et de Thoré-Bürger --Vermeer, 1865--, Charles Blanc pourrait peut-être prétendre avoir aussi découvert d'un grand peintre dans la personne de Lesueur dont l'étude était déjà bien amorcée en 1838. Voir dans la notice sur "Lesueur", les paragraphes sur les peintures de l'Hôtel Lambert. Cette biographie aurait donc précédé celle de Ludovic Vitet, parue dans la **RDM** en 1841.

des coupures lorsqu'on passe des notices de son premier ouvrage de 1845, aux biographies reprises ultérieurement dans l'**Histoire des peintres**. Contrairement à ce que nous pourrions penser, Charles Blanc ne corrige pas des «erreurs» dans le texte, car les coupures ne viennent pas changer, infirmer ou approfondir le sens initial du texte. Les éléments qu'il retranche sont généralement les développements très long d'idées déjà élaborées, de descriptions, d'analyses et de jugements sur les oeuvres¹¹¹, les citations trop longues de lettres¹¹², de documents anciens, de jugements critiques jugés ultérieurement discutables et trop personnalisés¹¹³ et enfin des allusions trop politiques¹¹⁴. Il ne s'agit pas non plus de rendre le texte plus rigoureux, car le mot rigueur ne peut s'appliquer à l'auteur de l'**Histoire des peintres**. Ses corrections répondraient davantage à la nécessité de faire entrer le texte de sa biographie dans un cadre précis, de la limiter à espace prédéterminé, déjà réduit par les illustrations gravées et par la place occupée par les **Recherches et indications**, cadre qui permettrait au premier coup d'oeil de se faire une idée positive de la richesse de l'héritage français en peinture et d'établir un contact plus approfondi --le texte est plus long et les images sont plus nombreuses-- avec les grands maîtres du passé.

b. La nature des informations disponibles

Si l'importance «intrinsèque» des peintres dans la rédaction de l'**Histoire des peintres** joue un rôle important dans la longueur accordée de la biographie, le nombre et la disponibilité des documents vont être aussi déterminants. Blanc ne doit pas être considéré comme un chercheur, mais plutôt comme un diffuseur et un vulgarisateur. Il est certain qu'il effectue une recherche minimale, toutes les biographies des peintres n'étaient pas écrites au moment où il entreprend son histoire. Mais dès que les documents qu'il a en sa possession

111. Blanc, "Géricault", "Vernet" et "David", *ibid.*, t. 3.

112. Blanc, "Drouais", *ibid.*, t. 3, p. 3 et suivantes: la lettre de Proud'hon.

113. Qui pourraient soulever les controverses ou encore donner une saveur d'époque trop précise à un texte qui tend vers "l'objectivité" historique comme la discussion d'un certain nombre d'énoncés de la critique de l'époque.

114. Comme le travail de Vernet pour Louis XVIII.

semblent suffisants pour tracer les grands axes de sa biographie ¹¹⁵ ou dès qu'il a étudié un certain nombre d'oeuvres originales ou de reproductions gravées ¹¹⁶, il n'approfondit plus. Il se contente souvent de reprendre, de manière générale, les grandes lignes, les informations et même l'esprit des notices de ses illustres prédécesseurs, comme celles d'André Félibien sur Poussin et de Dezallier d'Argenville sur Subleyras pour ne nommer que les plus célèbres. Il utilise abondamment les conférences des Académiciens ¹¹⁷ qu'il considère comme sérieuses et dignes de confiance ou encore les ouvrages de biographes plus récents. Il affirme:

Suard, dans ses Mélanges de Littérature, a écrit une biographie de Drouais qui abrégera notre tâche, car nous n'avons pas mieux à faire que de donner ici la substance de cette biographie et d'en citer quelques extraits, en y mêlant nos propres observations. ¹¹⁸

Les témoignages de collègues, d'amis, d'élèves et même des membres de la famille peuvent compléter le récit ¹¹⁹. De même il se sert des jugements positifs et/ou négatifs des critiques contemporains de l'artiste ¹²⁰ ou contemporains de Charles Blanc ¹²¹ pour une période particulière et/ou pour des tableaux précis ¹²².

Le rôle que Charles Blanc s'est donné consiste surtout à mettre à jour en le complétant le texte des historiographes ou encore à ramasser dans une notice biographique, les informations éparses accumulées par le temps et arbitrairement retrouvées ¹²³ plutôt qu'à discuter de leur importance, de leur cohérence et de leur authenticité. Il ne reprend donc rien

115. Voir la partie sur les sources de Blanc, pp. 213-226..

116. Blanc a reçu une formation de graveur et souvent les oeuvres gravées des auteurs à l'étude lui semblent plus intéressantes que la peinture originale. Il ne faudrait pas se surprendre, car fidèle à l'esthétique classique de disegno, les oeuvres gravées mieux que les originaux lui permettent de juger, c'est du moins ce qu'il croit, de la solidité du dessin et de la forme que la couleur vient parfois altérer et maquiller. Voir, chapitre I: la copie, p. 41-45.

117. En particulier les écrits de Charles Coypel sur son père, de même que l'utilisation des Mémoires manuscrits de l'École des Beaux-Arts de Paris.

118. Blanc, "Drouais", *op. cit.*, t. 3, p. 1.

119. Blanc, "Boucher", *ibid.*, t. 2, p. 13: le commentaire de Reynolds sur Boucher; Blanc, "Drouais", *ibid.*, t. 3, p. 14: Proud'hon sur Drouais.

120. Blanc, "Boucher", *ibid.*, t. 2, p. 11: Watelet sur Boucher et p. 14: Diderot sur Boucher.

121. Blanc, "Boucher", *ibid.*, t. 2, p. 9: les Salons de Thoré-Bürger.

122. Blanc, *ibid.*, p. 2: Diderot sur Boucher.

123. Charles Blanc s'est beaucoup servi des documents découverts par les historiens et érudits-amateurs de province et de Paris dont les découvertes [lettre, état-civil, contrats, etc.] ont constitué une grande partie des Archives de l'Art français.

d'une façon fondamentale et --moderne pour nous--, il ne corrige que des erreurs très limitées et ponctuelles: erreurs de date, de prénom, de lieu et d'attribution¹²⁴. D'autre part, il a tendance à juxtaposer les nouveaux documents plutôt que les intégrer dans la trame de son récit. L'auteur de l'*Histoire des peintres* n'est pas à une contradiction près. Contradictions dans la présentation des documents comme la lettre que Proudhon écrit à un ami à propos des artistes français vivant et étudiant à Rome vers 1784-85¹²⁵, inconsistances dans l'«échelle esthétique» de l'auteur, en particulier, en ce qui concerne la *Mort de Socrate* de David¹²⁶ et, enfin, une utilisation paradoxale du public, à la fois garant du goût français et inculte, en particulier, dans les biographies de Boucher et de Delaroche.

Lorsqu'il s'agit des documents, Charles Blanc doit faire face à deux situations. quand il y a trop de documentation et quand il n'y en a pas assez. Dans le premier cas, il se contente de résumer le texte ainsi que nous pouvons le constater dans la biographie de Drouais et, comme il le dit lui-même, d'y aller de ses quelques commentaires personnels. Mais c'est dans l'absence de documentation que nous retrouvons la construction la plus intéressante: dans le rapport vie/oeuvre privilégié par l'historien, par exemple, lorsque les vides, les manques, les trous dans les informations se trouvent ou bien dans la vie, --on connaît mal la vie et le tempérament de l'artiste étudié-- ou bien dans une pénurie d'oeuvres --les oeuvres ont carrément disparu ou elles n'ont pas été repérées d'une façon ou d'une autre¹²⁷. Quand, dans ces cas, Blanc ne peut combler les vides par une documentation approfondie, il a recours à des techniques de remplissage qui vont de souvenirs personnels¹²⁸, de digressions permises par le sujet comme le plaisir de la chasse sous l'Ancien Régime¹²⁹ ou des considérations sur les campagnes militaires de Louis XIV¹³⁰, de

124. Voir note 116.

125. Blanc, "Drouais", *op. cit.*, p. 2 et t. 3, p. 7: la conclusion de Blanc.

126. Blanc, "David", *ibid.*, t. 3, p. 6.

127. Par les critiques, les contrats, les lettres, les collections, etc.

128. Blanc, "Carle Vernet", *ibid.*, t. 3, pp. 1-2.

129. Blanc, "Desportes", *ibid.*, t. 2, p. 3 et p. 7.

130. Blanc, "Van der Meulen", *ibid.*, t. 1, p. 4.

sous-notices biographiques sur les acteurs secondaires du récit¹³¹, de brefs aperçus des oeuvres et du style des maîtres¹³² aux occupations des parents¹³³, des amis, des protecteurs ou à la «destinée» ultérieure des oeuvres.

Une autre façon de combler les vides consiste à utiliser les citations, les extraits de lettres des auteurs et de leurs amis, les passages de textes plus théoriques tirés de conférences¹³⁴ ou encore les jugements globaux sur l'époque¹³⁵ et les considérations générales sur la situation et l'histoire des arts¹³⁶, les réactions surprenantes du public rapportées par les contemporains célèbres des artistes à l'étude¹³⁷, bref, l'attirance particulière de Blanc pour les anecdotes typiques et les réactions vraisemblables. Tenu toutefois par la vérité historique, il n'est pas possible pour l'auteur d'élaborer outre mesure dans cette voie. Lorsqu'il s'agit de retrouver le tempérament d'un peintre, Blanc n'hésite pas à recourir aux reconstructions littéraires. Il accepte sans problème l'adéquation traditionnelle entre description physique et lecture morale --de la même façon qu'il voit une continuité entre les qualités morales lues dans le tableau et le tempérament du peintre--; entre la vraisemblance romanesque d'une vie et la vérité de l'histoire.

c. Les exigences de la biographie

Écrire une biographie au XIXe siècle et l'écrire aujourd'hui sont deux activités fort différentes. Pour Blanc, il ne s'agit pas d'une reconstruction hypothétique et relative du passé, qui fait surgir une personnalité, mais d'une narration linéaire qui retrace les épisodes de

131. Blanc, "Boucher", *ibid.*, t. 2, pp. 4-8: la biographie de Mme de Pompadour dans les notes en bas de page de la notice de Boucher.

132. Blanc, "Desportes", *ibid.*, t. 2, p. 2: Nicasius; dans "Subleyras", *ibid.*, p. 2: Rivalz.

133. Blanc, "Delaroche", *ibid.*, t. 3, p. 2.

134. Blanc, "Oudry", *ibid.*, t. 2: la reproduction intégrale de sa conférence sur le coloris.

135. Blanc, "David", *ibid.*, t. 3, pp. 1-2: Les deux pages d'introduction sur la décadence de l'art du XVIIIe siècle.

136. Blanc, "Poussin", *ibid.*, t. 1, p. 4: La situation de l'art en Italie lors de l'arrivée du Poussin à Rome.

137. Blanc, "David", *ibid.*, t. 3, p. 4: La réaction d'Angevillers au **Serment des Horaces** de David.

la vie d'un individu¹³⁸ qui doit revivre ainsi sous nos yeux. Les problèmes à résoudre pour les biographes seront de l'ordre de l'occurrence des événements et de l'apparition des oeuvres. Les uns insisteront sur les anecdotes qui permettent de découvrir un aspect de l'auteur, un trait moral ou un tempérament: l'esprit du créateur; ils animent le récit en changeant le rythme descriptif du texte. Les autres feront disparaître la frontière entre l'image de la vie dans le tableau --iconique-- et l'image de la vie dans le texte --graphique--. C'est dire que Blanc passe de la description du sujet d'un tableau à une description plus générale qui semble être celle d'une série de tableaux à des sujets virtuels dans le réel du peintre en abolissant les frontières entre les tableaux et le réel. L'effet apparaît d'autant plus convaincant que les descriptions des tableaux sont orientées davantage vers une «reconstitution» [re-enactment] de la scène, du drame comme si Blanc la revivait dans sa captation initiale --celle de l'artiste-- plutôt que de la voir¹³⁹.

5. Le travail de la source ou de la citation

Charles Blanc met à l'oeuvre un dispositif des sources et de leurs corollaires, les emprunts et les citations, que nous devons étudier pour mieux comprendre sa construction biographique. La présence ou l'absence des sources, l'importance ou le manque d'importance accordée aux citations et la pertinence de ces dernières restent symptomatiques, à mon avis, non seulement de sa pratique d'écriture, mais aussi des habitudes historiographiques française du milieu du XIXe siècle. Comme on ne peut vraiment faire l'analyse de la pratique historiographique à partir d'un seul exemple, aussi considérable qu'il soit, nous avons choisi d'analyser, en contrepoint de *l'Histoire des peintres*, l'ouvrage de Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Anclenne France*, publiées en quatre tomes entre 1847 et 1854, livre presque aussi reconnu et apprécié à l'époque que l'histoire de Blanc. L'envergure de l'oeuvre biographique de ce

138. Blanc, *ibid.*, "écrire l'homme".

139. Voir le développement sur la description mimétique et la description diégétique dans le chapitre IV, pp. 348-359..

dernier est telle qu'on ne peut manquer de se demander à quelles stratégies textuelles il devait avoir recours pour la mener à bien. Pour simplifier la tâche, nous procéderons à partir des trois premières notices biographiques «historiques» que Charles Blanc aient écrites. Il s'agit de celles de Poussin, de LeSueur et de Valentin, publiées, comme nous le savons, en 1845, dans l'«Introduction» du premier ouvrage de Blanc et des biographies de Quantin Varin et de Jean Dughet dans l'ouvrage de Chennevières-Pointel.

Le travail des sources peut être abordé de diverses façons, mais nous n'en retiendrons que trois: en premier lieu, il peut s'analyser à partir de l'énonciation même du texte, c'est-à-dire dans le dispositif des marques citationnelles intégrées dans le texte lui-même et aussi sous une forme distincte, comme un «discours» référentiel, de longueur variable, autour du texte, dans la marge, dans le bas de la page, comme une catégorie du paratexte¹⁴⁰. En second lieu, le travail de la source se manifeste d'une manière plus indirecte, dans la circulation des informations et des réflexions, bref dans l'intertextualité, car «tout texte, écrit Philippe Sollers, se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation et la profondeur»¹⁴¹. Enfin, on pourrait le retrouver dans la constitution progressive et les transformations successives des structures du genre biographique même si, d'entrée de jeu, on peut penser qu'elles sont déjà données. Elles le sont d'une certaine façon car le déroulement d'une vie reste théoriquement déterminé, mais dans la configuration même du texte, la structure biographique peut se présenter de diverses façons: comme motif, comme fragment où sa lisibilité, sa visibilité peuvent se trouver obscurcies par d'autres types de pratiques textuelles avec lesquelles elle s'enchevêtrerait jusqu'à s'y perdre.

Nous pouvons mesurer la distance qui sépare les notices de Charles Blanc des structures textuelles des sources qu'il utilise, en prenant, par exemple, parmi les nombreux

140. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, 1987, p. 293-316.

141. Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, cité par Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1978, p. 111.

biographes d'envergure qu'il consulte¹⁴², les dix **Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes** d'André Félibien, 1668-1688, la source principale de sa biographie sur Poussin et l'un des ouvrages les plus fréquemment cités, douze (12) fois, avec ceux de Dezallier d'Argenville vingt-trois (23) fois et Jean-Pierre Mariette onze (11) fois. La biographie de Blanc n'a rien de commun avec celle de Félibien en ce qui concerne la conception générale du projet, car ce dernier favorise l'entretien, c'est-à-dire la conversation libre entre l'auteur et un interlocuteur nommé Pymandre. Chacun des entretiens développe d'une façon ouverte, fragmentée et déhiérarchisée un problème théorique de la peinture comme le dessin, la couleur, l'expression. La pratique de quelques artistes choisis devient une illustration emblématique des préoccupations de l'auteur. Seul Poussin échappe à ce modèle et la théorie artistique, l'esthétique et les œuvres se fondent les unes avec les autres, de manière exemplaire dans la vie du peintre. Poussin «dont la centralité est marquée par le fait que seul entre tous, [...] il a droit à une «pure» biographie, comme s'il était situé au-delà de l'histoire et de la théorie»¹⁴³, comme l'écrit René Demoris, jouissait chez Félibien d'un statut exceptionnel.

La conception de l'écriture sur l'histoire de l'art, plutôt de l'écriture sur l'art, développée par Félibien met à distance le modèle d'entre les modèles, les **Vite** de Vasari. L'auteur des **Entretiens** ne traitait-il pas l'Arétin «d'âne chargé de reliques»¹⁴⁴? Blanc s'inspire du modèle italien. La biographie de Raphaël en constitue un excellent exemple¹⁴⁵, même si Blanc le critique assez vivement¹⁴⁶ et se rapproche du genre biographique de Dezallier d'Argenville, **Abrégé de la vie des plus fameux peintres** [1762], où la trame biographique

142. Bellori, Lanzi, Baldinucci, Félibien et d'Argenville.

143. René Demoris, **Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**, (Entretiens I et II), Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1987, p. 42.

144. cité par Baldine Saint-Girons, **Esthétique du XVIII^e siècle, le modèle français**, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 295.

145. Giorgio Vasari, **Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes**, traduction et édition commentée, sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, t. 5, 1983, pp. 187-242.

146. Charles Blanc, **Histoire des peintres français au XIX^e siècle**, pp. 105-106.

gagne du terrain sur des considérations générales d'ordre esthétique et artistiques qu'il faudrait approfondir dans un autre contexte que celui-ci. Néanmoins, entre la «vita» de Vasari et celle de Blanc, d'Argenville apparaît comme une variante plus historique mais raccourcie de la première; nous trouvons une même dialectique entre la vie et l'oeuvre, les oeuvres dans la trame même de la vie et de longs et importants «ekphrasis». Pour Blanc, le canevas historique se précise, l'organisation de la production est plus exhaustive et l'approche des oeuvres plus analytique bien que la description vivante, l'hypotypose, occupe encore une place importante. Si le texte de Vasari peut métaphoriquement encore apparaître comme une galerie de portraits d'ancêtres, celui de Charles Blanc s'en distinguerait quelque peu par l'importance qu'il accorde à ce que nous nommerions les «noyaux situationnels», où les faits et gestes des artistes contemporains sont ramenés dans la trame biographique des uns et des autres afin de créer un plus grand effet synchronique. On en retrouve un exemple patent dans le passage suivant:

Lorsque Poussin vint à Paris, au commencement du XVII^e siècle, sous la minorité de Louis XIII, il ne s'y trouvait aucun peintre français un peu notable. Martin Fréminet travaillait à la chapelle de Fontainebleau; le dernier des Porbus, à peu près francisé, se faisait vieux déjà et ne peignait plus que des portraits de princes ou d'échevins; Valentin et Blanchard n'étaient encore que des enfants inconnus et qui bientôt partiraient pour Rome, allant chercher aventure; Simon Vouet s'était embarqué pour Constantinople avec l'ambassadeur de France, M. de Sacy, et il n'avait pas encore fondé cette école célèbre d'où sortirent LeSueur, Lebrun, Pierre Mignard, Michel Dorigny et tant d'autres ...si bien que Marie de Médicis, voulant décorer la galerie du Luxembourg, songeait à faire venir tout exprès un peintre d'Anvers dont on parlait beaucoup dans le monde, et qui se nommait Rubens. ¹⁴⁷

Il en résulte un point d'ancrage historique qui évite l'effet linéaire (diachronique) de la série chronologique et «atomistique» des biographies. Les considérations historiques plus générales qui liaient les artistes étudiés à des périodes plus anciennes sont abandonnées, donc biffées, dans la première version des biographies pour reparaître dans les nouvelles notices. La trop grande importance, par exemple, de l'influence italienne dans l'art français du seizième

147. *Ibid.*, p. 52.

siècle¹⁴⁸ qui sert d'entrée en matière dans la biographie du Poussin reparaît dans les deux premières biographies, Cousin et Fréminet de l'École des peintres.

Le «renouvellement» du genre ou la «saturation du modèle» n'entre pas dans les préoccupations de Blanc, trop occupé à construire pour ses contemporains l'histoire des artistes français. La biographie reste donc un cadre commode sur lequel la production artistique pourra s'étayer. Elle est la structure, à la fois objective, chronologique et généalogique sur lesquelles il dispose ses informations. Blanc hérite d'un genre dont les traits historiques sont déjà fortement marqués, le modèle est déjà constitué et l'auteur se contente d'en remplir ou d'en masquer les différents éléments structurels avec les informations dont il dispose. Blanc reconduit et ne reconduit pas, à la fois, la forme biographique de ses compatriotes plus anciens, mais leur emprunte événements, gestes et motifs qu'il replace sur le vecteur de sa propre conception des vies.

L'usage de la citation reste constante chez Blanc, mais il la réserve presque entièrement pour marquer des événements significatifs dans la vie de l'artiste¹⁴⁹. L'auteur puise alors dans les lettres de Poussin --qu'il connaît bien sûr par Félibien-- et il laisse volontiers la parole à l'artiste:

Le Poussin a raconté lui-même dans sa lettre au chevalier del Pozzo (alors commandeur), la magnifique réception qu'on lui fit [aux Tuilleries lors de son retour «triomphal» en France en 1640]. Nous nous garderons bien de substituer notre narration à la sienne¹⁵⁰,

et il cite longuement l'artiste. Par le même procédé, Blanc met en relief certaines «topiques», c'est-à-dire des motifs récurrents qui apparaissent régulièrement dans la trame des vies¹⁵¹

148. *Ibid.*, pp. 51-52. par exemple: "A cette époque, la peinture à l'huile n'avait guère été pratiquée en France que par des étrangers. C'était comme peintre verrier que Jean Cousin avait jeté tant d'éclat, après Pinaigrier et Angrand Leprince. Les artistes venus à la suite de Rosso et de Primatice, pour orner le château de Fontainebleau, avaient apporté avec eux les pratiques Italiennes en même temps que le goût florentin, et sous leur influence s'étaient formés Simon le Roy, les Lerambert, les Dorigny, Charles Carmois, etc."

149. *Ibid.*, pp. 64-65. La réception au Tuilleries lors de son arrivée en France, extrait d'une lettre au chevalier del Pozzo.

150. *Ibid.*, p. 64.

151. Par motif biographique ou topique, il faut entendre les traits récurrents et répétitifs que

comme la «*furia*» si célèbre à travers l'histoire de l'art¹⁵² du jeune Poussin remarquée d'abord par le chevalier Marini et maintes fois citée: «Vous verrez un jeune homme qui a une fougue extraordinaire»¹⁵³ ou encore à des passages plus «érudits» sur lesquels il veut attirer notre attention: les mesures d'Antinoüs dans Bellori, sa collection de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain et de gravures de Marc-Antoine dans Marie Graham¹⁵⁴. Cela donne pour l'ensemble du texte une reconstitution libre et vivante --souvent en style direct-- où s'entremêlent l'histoire privée de l'artiste, les motifs hagiographiques et la présence des oeuvres dans lesquelles les descriptions permettent à l'espace fictif du tableau de se projeter dans la réalité vécue de l'artiste et vice-versa, car comme l'écrit Blanc: «[...] rien n'est indifférent dans la vie des hommes supérieurs. Leur oeuvre se ressent toujours des épreuves qu'ils ont traversées, des circonstances qui ont dérangé le cours de leur vie»¹⁵⁵.

La biographie de Poussin reflète donc une connaissance approfondie des publications récentes¹⁵⁶ et aussi des «monuments» --Félibien, Mariette, d'Argenville--, de la littérature artistique ancienne sur le sujet dont la connaissance reste davantage liée à sa longue fréquentation de cabinets d'amis, collectionneurs de tableaux et de livres rares qu'à un goût pour des recherches savantes, bien orchestrées comme celles d'un Philippe de Chennevières arpétant les dépôts d'archives de la province française¹⁵⁷. La notice de Blanc fonctionne comme le texte intermédiaire qui, en amont, reprend nombre de traits des biographies anciennes et en modernise le style, et, en aval, les études plus récentes

l'on retrouve dans les biographies d'artistes développés par E. Kris et O. Kurz, dans leur curieux petit livre, *L'Image de l'artiste, Légende, Mythe et Magie* [1934], Paris, Rivages, 1987. 152. Reprise en 1987 encore une fois par Jacques Thuillier.

153. Blanc, *Histoires des peintres au XIXe s.*, p. 72: une anecdote qui vient de Bellori.

154. *Ibid.*, note, p. 33.

155. *Ibid.*, p. 55 et "Poussin", *Histoire des peintres*, t. 1, p. 3.

156. Jacques Cambry, *Essai sur la vie et les oeuvres de Poussin*, Paris, An II; P.M. Gault de Saint-Germain, *Vie de Nicolas Poussin*, Paris, 1806; Maria Graham, *Memoirs of the Life of Nicolas Poussin*, Londres, 1820; Paris, 1821. Sherman and Holcolm dans *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979* écrivent que: "Maria Dundas Graham (1785-1842) --later Lady Calcott-- wrote in 1920 the first monograph in English on the French Baroque artist Nicholas Poussin" (p. 10).

157. Philippe de Chennevières-Pointel, "Préface" in *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France*, Genève, Reprint Minkoff, 1973, vol. 1, pp. 1-3.

monographie sur Poussin de Cambry, de Gault-Saint-Germain et même de Maria Graham.

De la première version avant 1844-1845 à la seconde version de 1850-51¹⁵⁸ de la notice biographique sur Poussin, les transformations sont minimales¹⁵⁹, mais il en va tout autrement des vies de Valentin et de LeSueur. Nous pouvons remarquer dans la seconde version –*Histoire des peintres*– de la notice de Valentin, un certain nombre de transformations dont l'addition de deux longs passages: l'analyse du *Jugement de Salomon* par Émeric-David¹⁶⁰ et une discussion relativement longue sur la touche et la couleur du Valentin qui oppose la critique de Hagedorn d'un côté, à Émeric-David et Lévesque de l'autre, lesquels asseyent l'autorité de leur argumentation sur les jugements de Bellori, de Baglione et de Lanzi¹⁶¹. L'autre transformation majeure consiste dans l'augmentation des notes en bas de pages. La biographie de Poussin en comptait peu, l'information, le plus souvent incomplète apparaissant dans le corps du texte. Avec la vie du Valentin, une longue discussion parallèle, en note, –répartie sur trois demi-pages–, s'engage à propos du prénom, Moïse, que Blanc, dans la lancée de Dezallier d'Argenville et des auteurs français du XIXe siècle, lui a attribué. Pour corriger l'erreur, Blanc publie *in-extenso* la longue note d'Anatole Dauvergne sur la généalogie présumée du peintre et répartit dans un double tableau l'interprétation du «*Mousù Valentinu*» Italien parfois traduit par «Moïse», parfois par «Monsieur» dans laquelle note Blanc avoue que:

comme un grand nombre d'auteurs disaient Moïse Valentin et que les documents [lui] manquaient pour éclaircir [ses] doutes, [il a] cru, après tous les autres, que «Moïse» était le prénom de Valentin¹⁶², quand, en réalité, c'est d'Argenville qui, lisant de travers le manuscrit qu'il possédait, a lu «Moïse» au lieu de

158. On peut fixer approximativement la date de la seconde version [*Histoire des peintres*] de la vie de Poussin vers 1850, même si elle n'est pas datée, car Blanc parle de l'érection prochaine d'une statue de Poussin aux Andelys, dont le dévoilement aura lieu, si nos souvenirs sont bons, en 1850-51 en présence d'Arcisse de Caumont et de Philippe de Chennevières-Pointel. [Information sûre dont la source reste incertaine].

159. Voir dans le chapitre III, le texte biographique de Blanc, pp. 181-184.

160. Cité par Blanc, T.B. Émeric-David, *Le musée français, Réflexion sur la peinture*, t. I, p. 389.

161. Blanc, "Valentin", *op. cit.*, t. 1, p. 8.

162. Blanc, *ibid.*, p. 2.

«Monsieur» (Mousù). ¹⁶³

L'excuse nous paraît faible puisque que Blanc connaît bien Félibien, de Piles, Lépicié, Dandré-Bardon et beaucoup d'autres, qui n'ont jamais parlé d'un Moïse Valentin et, cela pourrait peut-être être vu comme l'indicateur d'un changement de méthode.

En effet, pour mieux comprendre ce qui se passe dans cette seconde version de la vie du Valentin, il faut reconsidérer les deux versions de la notice sur Lesueur. Blanc avait écrit sa première notice --l'Introduction de l'ouvrage de 1845--, quatre ans, après la publication d'une monographie de Ludovic Vitet sur le même artiste dans la *Revue des Deux-Mondes*, en 1841, que Blanc, en 1845, recommande à ses lecteurs comme un «savant et remarquable ouvrage»¹⁶⁴. La seconde version de Blanc est publiée, autour de 1851-52, au moment où paraissent les premiers tomes des *Archives de l'art français, Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des Arts en France*. Anatole de Montaiglon, y fait paraître ses *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur* ¹⁶⁵ dans lesquelles il infirme la version de Vitet sur les rapports amicaux, voire ses relations privilégiées de maître à disciple, qui auraient existé entre Poussin et Lesueur. Pour Vitet, la grandeur héroïque du jeune Lesueur, qui n'ira jamais en Italie, ne trouverait d'explication que dans l'amitié qui l'aurait lié au seul autre «grand» peintre d'histoire de son temps, Nicolas Poussin. Pour le biographe français, l'esprit similaire qui animerait les deux oeuvres garantit le lien véritable entre les deux indépendamment de toute preuve documentée --lettres, témoignage écrit par des tiers, etc.-- On peut reconnaître ici l'utilisation par Vitet de la topique des affinités entre les esprits¹⁶⁶, très courante dans l'histoire exemplaire. Pour Montaiglon, au contraire, la topique n'a aucune

163. *ibid.*, p. 4.

164. Blanc, "Eustache Lesueur", in *Histoire des peintres au XIXe s.*, p. 107.

165. *Documents inédits des Archives de l'art français*, Paris, Dumoulin, livraisons du 15 mars et du 15 mai 1852, 1ère série, t. 2, pp. 1-129.

166. E. R. Curtius dans son ouvrage, *La littérature européenne et le moyen-âge latin* (1956), Paris, P.U.F., coll. Agora, 1986, t. I, 146, nous introduit à l'univers des topiques qu'il définit comme "une reprise, une modification, une nouvelle version de certains thèmes, formules ou tournures typiques". L'une des topiques les plus fréquentes de l'histoire de l'art traditionnel demeure la topique des affinités des esprits, car elle est la conséquence même du dispositif interne de l'esthétique classique fondée sur l'imitation des anciens. Ce principe incontournable de l'esthétique des oeuvres conduit, par sa propre logique interne, à faire se rencontrer deux grands esprits qui auraient vécu dans un même temps.

autorité et l'absence de preuve rend hasardeuse et intenable cette hypothétique amitié et même, détruit tout rapprochement stylistique fondé sur ce critère entre les deux artistes: le mystère Lesueur reste entier. Vitet en réunissant, entre 1861 et 1866, ses principaux articles historiques dans son ouvrage, *Études sur l'histoire de l'art*, se défend en ces termes:

Qu'y-t-il là qui rabaisse le génie de LeSueur? et d'où vient que d'estimables érudits qui ont récemment publié sur les peintres de ce temps-là, et en particulier sur LeSueur, d'intéressantes recherches, s'attaquent à cette tradition comme à un conte imaginaire, à une fable ridicule? S'ils se bornaient à dire qu'aucun document écrit, de date contemporaine, ne la confirme expressément, nous tomberions d'accord, pourvu qu'il fût en même temps constaté qu'aucun document écrit ne l'infirme non plus.¹⁶⁷

Indépendamment de la vérité ou de l'erreur de l'interprétation de l'académicien -- et nous devons convenir que les arguments de l'archiviste ont une logique contre laquelle il est maintenant impossible de résister--, deux formes de savoir s'opposent ici: celle de Vitet, fondée sur une panoplie de concepts généraux, d'axiomes et de croyances et celle de Montaiglon, les yeux et l'esprit rivés sur la preuve tangible, le document vérifiable, la réalité «sublunaire», matérielle dans laquelle nous vivons.

Toute allusion au texte de Ludovic Vitet a disparu dans la deuxième version de Blanc. Celui-ci conserve le thème de l'amitié entre Poussin et LeSueur, mais le relègue dans le crédible plutôt que dans le réel. Il avait écrit dans la première version: «Mais avec la grandeur qui le caractérisait, le Poussin prit, dit-on, la peine de copier à Rome les plus belles antiques pour les envoyer à LeSueur, trait de générosité bien rare»¹⁶⁸. Blanc continue la même phrase, en ajoutant dans la seconde version: «et qui, s'il n'est pas vrai, est du moins bien vraisemblable de la part de Nicolas Poussin»¹⁶⁹. Dans la version originale, la topique revenait deux autres fois; dans *l'Histoire des peintres*, la seconde mention de la topique s'y trouve

167. Ludovic Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris, Michel Lévy frères, t. 3, 1868, pp. 146-7.

168. Blanc, "LeSueur", *Histoire des peintres*, t. 1, p. 2.

169. *Ibid.*

intégralement¹⁷⁰. Il nous semble que Blanc l'ait tout simplement oublié. Quant à la troisième, il la biffe complètement, bien qu'il ait reconnu l'absence de cet événement, il écrit:

Bien qu'on ne trouve aucune trace de ce fait, ni dans les lettres du Poussin, ni dans les dialogues de Félibien, son ami, on peut y croire puisqu'il est consigné dans la vie du Poussin et dans celle de Lesueur. Ce fait, d'ailleurs, n'a rien qui doive nous étonner de la part d'un tel homme, car son âme s'y révèle dans toute sa grandeur. Je ne connais pas dans l'histoire des peintres, de plus noble trait que celui-ci; mais combien il est plus touchant encore de voir le Poussin travailler à l'élévation d'un autre génie, bercé comme lui dans l'infortune et la pauvreté, [...].¹⁷¹

Dans la notice de l'Histoire des peintres, Blanc corrige aussi une autre légende de la vie de LeSueur: «On a dit, écrit-il, que Lesueur s'est retiré aux Chartreux et qu'il y était mort; mais c'est là une de ces fables imaginées pour jeter un intérêt de plus sur les grands hommes»¹⁷². Blanc se excuse toutefois lorsqu'il confesse dans la note trois (3) avoir pris l'information dans la *Biographie universelle* de Michaud. Puis il rajoute un paragraphe qui le place bien lui aussi sur la même longueur d'ondes que Ludovic Vitet:

Lesueur était fait sans doute pour achever sa vie dans cette retraite silencieuse, au milieu de ses bons religieux dont il avait immortalisé les origines [...]. S'il y était mort, nul doute que les Chartreux n'eussent tenu à grand honneur de conserver sa dépouille, d'autant que leur cimetière, où ils avaient le privilège d'ensevelir même des personnages étrangers à leur communauté, était célèbre par les tombes illustres qu'il renfermait.¹⁷³

Nous avons affaire dans la deuxième version des biographies de Lesueur et du Valentin à un historien beaucoup plus prudent qu'antérieurement. Il identifie, dans ces derniers textes, de nombreux passages laissés sans source dans la première version. Les passages rajoutés tiennent compte de leurs sources et Blanc se préoccupe davantage des perceptions et des jugements opposés aux siens. Il reste pourtant difficile de généraliser ce constat pour les

170. *Ibid.*, p. 8: "Le voici qui emprunte à l'art païen sa simplicité naïve et sa grandeur. Que dis-je? Lesueur n'a jamais vu l'Italie; s'il connaît quelques statues grecques, c'est seulement par des gravures ou par des copies que le Poussin lui a envoyées de Rome."

171. Blanc, *Histoire des peintres au XIXe s.*, p. 122.

172. Blanc, "Lesueur", *Histoire des peintres*, t. 1, p. 10.

173. Blanc, "LeSueur", *Ibid.*, t. 1, p. 10-11.

autres biographies de l'École française du XVII^e siècle, puisque l'auteur n'indique jamais quand, précisément, il les a écrites. En les examinant attentivement, nous pouvons nous compte que le dispositif citationnel reste inégal --l'effort du biographe n'est pas continu--, mais qu'il y a une certaine amélioration quand les artistes sont plus près de son époque. La situation n'est peut-être pas seulement imputable à Blanc lui-même, elle dépendrait aussi des sources disponibles et du projet commercial initial¹⁷⁴.

Pour bien comprendre la transformation des textes de Blanc, il faut regarder de plus près le projet de Philippe de Chennevières, le contemporain et rival de Charles Blanc, si l'on en croit les **Mémoires d'un directeur des Beaux-Arts**¹⁷⁵ que le comte publiait en 1889. Dès 1847, Chennevières, influencé par les travaux historiques d'Augustin Thierry et de François Guizot¹⁷⁶, autant pour leurs thèmes «nationalistes» que pour la nouvelle méthode archivistique qu'ils mettent de l'avant, est convaincu que la «grandeur» actuelle de l'école française de peinture, «la première du monde», dit-il, tire ses origines autant de ses premières manifestations provinciales que de la glorieuse tradition des peintres faisant carrière à Paris. Il conçoit donc le projet de faire sortir de l'oubli ces peintres. Il écrit à leur sujet: «nés en province, et y ayant travaillé, [qui] y revinrent après avoir cherché fortune à la cour; ceux [...] qui n'avaient pas perdu l'esprit de retour»¹⁷⁷. Pour Chennevières, c'est le terreau provincial qui donne à l'art français sa spécificité et c'est en province que la destinée de la plupart des artistes s'ébauche. Il écrit:

On remarque dans la vie des peintres d'alors une agitation incroyable. Paris ne dominait pas les provinces; elle n'offrait pas aux artistes d'école constituée et attirante; chacun se façonnait dans le coin où il était né; il y créait quelques oeuvres qui le faisaient connaître hors de sa ville.[...] Il pouvait faire dix fois le voyage de Paris, mais toujours son pays et les siens le rappelaient. Chemin faisant, il s'arrêtait dans une abbaye ou dans un

174. Voir la théorie du texte de Blanc, pp. 226-263.

175. Philippe de Chennevières-Pointel, **Mémoires d'un directeur des Beaux-Arts**, Paris, L'Artiste, 1889, pp. 86-89.

176 Jules Lefebvre, **Discours à l'occasion des funérailles de M. le Marquis de Chennevières, membre de l'Académie**, le mardi 4 avril 1899, in Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Archives Nationales, FZ 1617, p. 2.

177. Philippe de Chennevières, **Recherches**, I, p. xij.

archevêché et on lui donnait à peindre la vie d'un saint en dix tableaux.[...] Ce fut sans doute en un pareil voyage que Quintin Varin d'Amiens, passant vers 1610 par les pays des Andelys, donna les premières leçons à Nicolas Poussin, enfant de quinze ans, et des mains de ses parents le livra à la peinture.¹⁷⁸

La nouveauté du projet de Chennevières reste indiscutable et, dans le contexte «historicisant de son époque» il se devait de la faire, car beaucoup d'oeuvres et de documents ont disparus ou ont été déplacés pendant la Révolution. Là où il y avait «excès» de documents et de forme d'écriture chez Blanc, il y a pénurie chez Chennevières. Son programme de travail consiste essentiellement à dresser la liste des peintres provinciaux, à reconstituer systématiquement, dans la mesure du possible, le corpus de leurs oeuvres, à revoir les attributions en certains cas et à retrouver les documents d'époque qui permettraient de les identifier, de mieux les connaître, donc idéalement d'écrire leur vie. S'ils ont été mentionnés à l'occasion dans la littérature artistique officielle --celle utilisée par Blanc--, une grande partie de leur production a été détruite et les événements de leur vie n'ont pas été rapportés par quelques témoins privilégiés. La tradition biographique ne peut s'appliquer ici avec la même facilité. Le travail de Chennevières devra s'organiser d'une toute autre façon, il lui faudra trouver des documents quels que soient leurs origines, --parfois dans les dépôts d'archives des villes de province--, de les analyser et de les comparer. Quand Chennevières trouve une documentation riche en événements, ses textes deviennent biographiques et reprennent la structure des vies comme l'entend Blanc. Il écrit:

Quant à Daret, il avait rencontré nouvellement un précieux et très-docte biographe, M. Portes, à Aix, et de son temps, un homme qui, le lendemain de sa mort, l'a presque canonisé, qui ne passe devant aucun tableau de lui sans mettre genou en terre et faire station; cet homme, Pierre Joseph de Hailze, a composé, en 1679, un petit livre, les **Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix**, qui ne semble écrit qu'à la louange et pour la glorification de l'illustre M. Daret.¹⁷⁹

Chennevières a circulé dans les milieux du Louvre, où il a fréquenté et beaucoup appris au contact des Frédéric de Reiset, Eudoxe Soulié et surtout d'Anatole de Montaiglon, fraîchement

178. *Ibid.*, I, p. vij.

179. *Ibid.*, I, p. 44.

sorti de l'École des chartes avec le diplôme d'archiviste-paléographe en poche. Ces rencontres l'ont sûrement convaincu de l'importance du travail des sources et l'ont rendu plus prudent et plus circonspect que Blanc. Il écrit:

Je vais essayer, les livres de Pader en main, de suivre le Protée de la Garonne à travers ses voyages, ses influences et ses métamorphoses; – et puis, chemin faisant, je redresserai bien quelques erreurs.¹⁸⁰

On voit donc apparaître dans ses biographies de longs passages qui sont de la véritable interprétation et de vraie la critique des sources, ce qui n'existe presque pas chez Blanc.

D'autre part, dans l'analyse des oeuvres, Chennevières recourt parfois aux mêmes procédés subjectifs de la critique d'art que Blanc¹⁸¹, mais il se contente le plus souvent de citer ce qu'il trouve soit sur les cadres des oeuvres elles-mêmes ou de reprendre la description des anciens catalogues ou de la source qu'il a su retrouver. Le dispositif des sources devient extrêmement important dans le texte et son attention aux textes est beaucoup plus grande que celle de Blanc. Nous nous rendons compte très rapidement qu'il prend un grand plaisir à citer et restituer le contexte¹⁸². En outre, fort de cette expérience et convaincu de la nécessité de reconstituer et de sauvegarder les fonds d'archives, il lance, en 1850, avec ses collègues du Louvre et quelques amis les **Archives de l'art français**.

L'étude du dispositif citationnel devient donc l'indice d'un changement non seulement de la trame biographique elle-même, mais de façon de concevoir le travail du biographe, travail issu des priorités historiques nouvelles qui traversent le champ du savoir. En d'autres termes, la mise en évidence du document et de l'archive, l'augmentation du nombre et de la longueur des citations par exemple, bref les preuves formelles du dispositif citationnel permettent de saisir, dans le vif du texte, ce changement méthodologique dont parlent les historiens. Nous pourrions y voir à l'oeuvre les manifestations les plus externes de la contamination ou de l'acculturation aux méthodes historiques modernes ou encore de leur

154. *Ibid.*, IV, p. 2.

181. *Ibid.*, **Jésus-Christ en prière au jardin des Olives**, III, p. 12.

182. *Ibid.* les biographies de Jacques Restout et d'Hilaire Pader constituent la plus grande partie des troisième et quatrième tomes.

déplacement et de leur envahissement.

Dans ce contexte, il est certain que la conception biographique de Blanc reste traditionnelle et apparaît surtout comme le lieu de consécration et le lieu de la gloire des artistes. L'agacement de Blanc face aux nouvelles exigences de l'histoire de l'art reste compréhensible. Toutefois, dans la nouvelle conjoncture du champ du savoir, il ne peut refuser le bien fondé du travail archivistique. Pour lui, le travail du biographe est d'abord un travail de célébration de l'art et le souci historique trop précis reste un ennui. Par contre, pour Chennevières, ses intérêts sont plus complexes: si le plaisir de l'art doit composer avec le plaisir de la recherche, nous retrouvons surtout le devoir et aussi le plaisir d'un historien français à reconstituer l'histoire de l'art de son pays.

II. LA THÉORIE DU TEXTE DE BLANC

La biographie procède à la fois de l'histoire et de la littérature, et dans un cas comme dans l'autre, elle est le genre que les deux disciplines se «refilent» mutuellement.

Philippe Lejeune définit la complexité du travail du biographe de la façon suivante:

[...], la biographie est prise dans une série de contradictions. Contradiction d'abord entre la prétention à l'objectivité, et la fonction et la démarche réelle du biographe. [...]. Le biographe, [...], étant différent du modèle, est beaucoup plus à l'aise pour défendre et encenser; il est moins gêné par une connaissance précise du sujet, et peut assujettir plus strictement la narration à son discours. Son discours d'historien, qui a fait des recherches, cite des documents, dit les choses «telles qu'elles ont été», tend à masquer son inévitable partialité et les fondements idéologiques de son projet. [...] Écrire la vie d'un homme, c'est prétendre à une forme de totalité. Or les textes des biographes, s'ils sont fort bien «bouclés» au niveau de leur discours, sont en général immensément lacunaires pour ce qui est de l'information.¹⁸³

Lejeune met en évidence des problèmes liés à la double nature du genre biographique, prise entre les exigences de la réalité historique et la structure narrative qui construisent le texte

183. Lejeune, *Je est un autre*, pp. 77-78.

selon leur «vérité propre». Le projet reste toujours écartelé entre les deux, créant une fracture impossible à combler: plus le texte prend du relief et s'éloigne du document pour recréer une personnalité provoquant un effet de réel, plus il se «fictionnalise»; par contre, plus il colle au document, plus la réalité du biographié nous échappe. Blanc n'avait pas véritablement conscience de ce problème puisqu'il développait ses notices de façon purement descriptive pour situer et expliquer la production artistique. Mais qu'il soit conscient ou non, l'effet narratif ou informatif influence notre lecture. L'analyse descriptive des tableaux à l'intérieur de ces notices apparaîtra comme une unité de base importante autour de laquelle se construit le récit biographique. Nous devons voir des liens directs entre ces deux aspects de la biographie artistique, qui apparaissent comme la suite logique du premier regard analytique jeté sur le grand ouvrage de Blanc. La structure biographique des vies d'artistes devient d'autant plus visible que l'unité descriptive des oeuvres reste circonscrite. Il faut maintenant passer à une seconde étape: approfondir les paramètres du récit biographique, puis analyser la structure particulière de la notice «bianchienne», en examinant sa structure propre par rapport aux modèles qu'elle utilise.

1. Des outils théoriques

La biographie demeure toujours un genre très prisé de tous les publics. Jusqu'à l'avènement de l'École des Annales, elle constituait une forme d'écriture valorisée et très utilisée par les historiens sérieux qui la considéraient comme un genre d'écriture historiographique scientifiquement valable. Encore aujourd'hui, la biographie littéraire, intellectuelle et artistique reste un moyen valide pour comprendre une personnalité et suivre le développement du parcours créateur d'un écrivain, d'un penseur ou d'un artiste ¹⁸⁴. Par contre, en France, les études théoriques sur la biographie sont peu nombreuses par rapport à

184. Ces noms masculins ne veulent pas passer sous silence l'apport des femmes bien entendu. Il est à noter que l'une des premières formes d'écriture que les Women Studies ont employées et favorisées pour explorer le continent méconnu de la production des femmes, a été le recours à la biographie.

ce qui se passe dans les milieux anglo-saxons, par exemple. Avant 1980, dans le champ culturel français, la seule étude générale sur le sujet remontait à 1929. André Maurois avait publié une série de six conférences, **Aspects de la biographie**, faite devant les étudiants du Trinity College de Cambridge en mai 1928. Plus près de nous, depuis la fin des années soixante, c'est à l'intérieur des préoccupations des sciences humaines que les études sur une théorie ou une pratique de la biographie sont apparues et les auteurs analysent plus spécifiquement ses rapports avec la psychologie, la sociologie et l'histoire¹⁸⁵. A l'intérieur du milieu littéraire lui-même, c'est d'abord par l'analyse de l'autobiographie comme genre que la question de la biographie a été remise à l'ordre du jour¹⁸⁶.

a. Le champ traditionnel de la biographie

Le domaine anglo-américain s'est constitué un corpus «théorique» et historique très considérable depuis le début du siècle, depuis le **Development of English Biographies** [1927] de Harold Nicolson¹⁸⁷ jusqu'à la **Biography: Fiction, Fact and Form** [1984] de Ira B. Nadel. A l'exception de ce dernier théoricien qui travaille dans le sens de la nouvelle critique littéraire anglo-américaine, intéressée par les problèmes du texte, la tradition biographique se meut à l'intérieur de limites bien précises que l'on pourrait rapidement répartir en deux catégories: la première comprend des ouvrages d'ordre pratique: «quoi faire et ne pas faire lorsqu'on veut écrire soi-même une biographie»¹⁸⁸. Les auteurs sont souvent des biographes professionnels et ils proposent un modèle pratique (working model) de biographie, qu'ils ont

185. Daniel Madelénat, **La biographie**, Paris, P.U.F., 1984, pp. 209-214: la bibliographie générale.

186. Lejeune, *op. cit.*, pp. 66-70.

187. Nous avons choisi cet ouvrage car l'auteur était indirectement lié au groupe des écrivains de Bloomsbury qui ont développé la biographie au début du siècle, Lytton Strachey, **The Eminent Victorians** (1918), Virginia Woolf et Maynard Keynes. Ces derniers ont été les premiers au début du XXe siècle à poser les problèmes théoriques de la biographie et à amorcer une réflexion critique sur le genre.

188. par exemple, J.L. Clifford, **From Puzzles to Portrait**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970; A. Cockshut, **Truth to Life. The Art of Biography in the Nineteenth Century**, London, Collins, 1974 et surtout un classique du genre, L. Edel, **Literary Biography** (1959), Bloomington, Indiana University Press, 1973.

constitué de façon empirique, au gré des problèmes qu'ils rencontraient eux-mêmes dans la mise en oeuvre de leur travail. James L. Clifford écrit: «I am a practicing biographer and my concentration is wholly on the operative concerns of a writer who decides to recreate the career of another person»¹⁸⁹.

La seconde catégorie nous semble nettement plus «théorique». Elle analyse les ressemblances et les écarts entre la pratique historique et la pratique littéraire de la biographie. Bref, elle examine les exigences de la «science historique», qui pose comme premier le «fait historique», dont la trace se retrouve dans le document authentique, et celles différentes de l'art littéraire, qui, à partir de documents inégaux et incomplets, doit reconstituer, construire et animer --rendre vivante-- une personnalité¹⁹⁰. De la sécheresse documentaire à la création romanesque «pure», en passant par les apports de la psychologie et de la psychanalyse, l'auteur se doit de trouver le juste milieu¹⁹¹. La «tradition» anglo-américaine accorde une attention toute particulière à la biographie littéraire, c'est-à-dire à celle qui met en scène un écrivain où la vie intérieure est un matériau intégré et travaillé par les textes et dont il faut tenir compte¹⁹². Une fois cet axe critique établi, les considérations parallèles circonscrites, comme les rapports entre l'auteur et son objet biographique, son instabilité et sa complexité, les problèmes de narration, les auteurs analysent un certain nombre de cas-type qui vont de la biographie des grands hommes politiques, des artistes aux pseudo-biographies littéraires¹⁹³.

A l'exception de l'ouvrage de Nadel, les ouvrages consultés ne nous semblaient pas suffisamment intéressés par la spécificité structurale du genre biographique et

189. Clifford, *op. cit.*, p. vii.

190. Cockshut, *op. cit.*, p. 12: "The difficulty of biography as an art lies mainly in this tension between interpretation and evidence."

191. Clifford, *op. cit.*, pp. 84-87.

192. Edel, *op. cit.*, p. xv: "For I am convinced that it is no longer possible for the biographer, writing the life of a writer, to avoid some exploration of his inner life, that part of the artist's life which he lived in the very act of writing, that part which emerges disguised as literature, artfully encased in literary convention, artistic preconception and tradition."

193. Nous pensons ici à l'importance accordée à la pseudo-biographie de Vita Sackville-West dans *Orlando* [1927] de Virginia Woolf que plusieurs auteurs "théoriques" de biographies comprennent comme un exposé littéraire des problèmes rencontrés par un biographe. Edel, *op. cit.* pp. 134-145 et Nadel, *op. cit.*, pp. 140-150, Madelénat, *op. cit.*, pp. 201-202.

par les règles de la production du texte. En fait, nous trouvions que les auteurs anglo-saxons diluaient leurs observations dans des considérations trop liées à l'analyse de quelques biographies particulières, comme si l'analyse syntagmatique du texte leur ôtait le goût d'en trouver les paradigmes. Pour mieux comprendre le sens de notre intervention, il faudrait faire une distinction entre ce que nous avons appelé un «modèle pratique»¹⁹⁴ et ce que nous aimerions désigner par les termes de modèle théorique ou logique. Ce qui manque dans ces textes, par ailleurs fort instructifs au niveau du contenu, c'est l'analyse systématique des structures textuelles¹⁹⁵ qui «dévoilent» les stratégies et les artifices de l'«effet de réel»¹⁹⁶, effet qui renvoie la vie et la biographie dans un face à face spéculaire sous l'apparente transparence de l'énoncé.

b. Le champ «actuel»

Deux voies principales s'ouvrent à nous: le champ français de la critique littéraire actuelle qui a rattrapé son retard et commencé à travailler la biographie, c'est pourquoi nous avons décidé de ne pas conserver l'étude de Nadel, mais de nous en tenir à la théorie française. Au milieu des années quatre-vingt, il semble y avoir eu un mouvement marqué en faveur de la biographie comme le prouvent les nombreuses études sur le sujet qui surgissent tout-à-coup¹⁹⁷. Parmi ces publications, il faut compter sur l'ouvrage remarquable de Daniel Madelénat qui en établit les paramètres et en analyse les structures¹⁹⁸. Reprenant à

194. Expression de Madelénat, *ibid.*, p. 120.

195. C'est le sens du travail de Nadel qui veut questionner la production du texte en termes de tropes rhétoriques: métaphore, métonymie et synecdoque, car il considère que la tradition anglo-saxonne ne s'est jamais suffisamment penchée sur la question.

196. Roland Barthes, "L'Effet de réel", *Communications* 11, Paris, Seuil, 1968.

197. Voici quelques titres qui n'épuisent pas la liste: Ferraroti, Franco, *Histoire et histoires de vie*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983. Le numéro sur "le biographique" de la revue *Poétique* 69, septembre 1985; le numéro double sur "l'illusion biographique" d'un point de vue sociologique et anthropologique des *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63, juin 1986; l'essai de prosopographie sur les articles de Marie-Claude Genest-Delacroix, "Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Tome XXXIII, janvier-mars 1986, pp. 41-73, *Essais d'ego-histoire*, réunis et présentés par Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1987.

198. Paris, P.U.F., 1984.

son compte les ouvrages historique et pratiques de la grande tradition biographique anglo-saxonne, il repose la problématique de la biographie à travers une quadruple grille: celle des champs lexicaux et sémantiques de la forme littéraire la plus «naturelle» qui soit¹⁹⁹; des paradigmes historiques depuis les généalogies royales égyptiennes jusqu'au «spectre nuancé de la biographie contemporaine»²⁰⁰, des problèmes épistémologiques qui doivent concilier les deux pôles de la connaissance de l'autre et de la connaissance historique et enfin des conditions de l'écriture biographique.

La seconde voie se déploie dans le «mainstream» anglo-germanique de l'histoire de l'art où deux ouvrages occupent le premier rang: l'ouvrage classique de Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne* [1963], qui décrit le tempérament et le comportement des artistes depuis l'Antiquité jusqu'à la Révolution française²⁰¹; et l'étude plus ancienne d'Ernst Kris et d'Otto Kurz, *L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie* [1934], publiée en français en 1986 seulement²⁰². Les auteurs analysent les motifs biographiques récurrents apparaissant dans les biographiques d'artistes depuis que ce genre littéraire a été mis à l'honneur vers la fin de la période hellénistique jusqu'à la période moderne²⁰³. Ils mettent en évidence l'action déterminante de la structure du genre sur les données d'un réel et montrent comment l'idéologie²⁰⁴, ici: la nécessité d'établir la légitimité du travail créateur²⁰⁵, en le fondant sur le mythe de l'artiste-héros, informe et oriente «les événements» de la vie de

199. Madelénat, *op. cit.*, p. 9.

200. *Ibid.*, p. 6.

201. Rudolf & Margot Wittkower, *Born under Saturn, The Character and conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, W.W. Norton & Co., 1969 et publié en français, pour la première fois, chez Macula en 1985.

202. Kris et Kurz, *L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie* [1934], Paris, Rivages, 1987. Nous devrions ajouter aussi le livre d'Edgar Zilsel, *Le Génie, Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], Paris, Minuit, 1993.

203. Kurz et Kris, *ibid.*, p. 33

204. Cité par Marc Angenot, Louis Althusser, in *Théorie d'ensemble*, pp. 28-9: "Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doués d'une existence ou d'un rôle historique au sein d'une société donnée".

205. Kris et Kurz, *op. cit.*, p. 27: "[...], la figure de l'artiste apparaît sur la scène de l'histoire et acquiert un statut autonome, on assiste en même temps à l'émergence de la biographie de l'artiste."

l'artiste quand elle ne les invente pas. Les deux historiens allemands ont réuni un certain nombre de traits qui reviennent toujours dans les récits de l'enfance de l'artiste: talent, formation: le maître et le refus du maître, la renommée, et surtout la virtuosité dans l'imitation. Dans les pages qui suivent nous analyserons le texte biographique de Blanc à partir quelques aspects empruntés aux modèles de Madelénat et à certains motifs empruntés à Kurz et à Kris.

2. La voie structurale

Trois aspects principaux de l'étude de Madelénat retiendront notre attention: il s'agit des modes du récit, de la notion de modèle²⁰⁶ et de l'établissement des paradigmes historiques²⁰⁷. Nous étudierons ce dernier aspect ultérieurement sous la rubrique, le sens de l'histoire.

a. Les modes de la narration²⁰⁸

Madelénat emprunte au travail de Genette sur Proust (*Figures III*²⁰⁹), les termes et le concept des modes de la narration. Sous ce vocable, il examine comment «l'auteur peut régler sa distance par rapport à l'histoire»²¹⁰, c'est-à-dire comment il analyse les liens de proximité et d'éloignement de l'écrivain par rapport à son récit. S'il reste éloigné, loin du personnage et des événements qu'il raconte, l'auteur doit se contenter: «[...] [de] di[re], [d']énumér[er], [de] discute[r] et [de] classe[r] les interprétations, [de] «déréalise[r]» les événements en les donnant comme choses passées, [...]»; sa présence et son emprise compactent les faits en résumé (notice) [...]»²¹¹. Par contre, s'il est très proche, «il tend à disparaître derrière la représentation tissée de descriptions, dialogues, images qui doivent

206. Madelénat, *op. cit.*, les modèles, pp. 120- 128 et les modes de la narration, pp. 149-153.

207. *Ibid.*, les paradigmes classique et romantique, p. 33: "Chaque paradigme comporte des postulats théoriques qui définissent contenu et forme; des modèles empiriques dont dispose une époque; des lois qui régissent les relations entre la théorie et la pratique, hiérarchisant les modèles en bons et mauvais textes, fixant les techniques d'écriture, avec les restrictions ou les licences qui interviennent dans des applications déterminées."

209. Madelénat, *ibid.*, p. 149, note 1.

210. *Ibid.*

211. *Ibid.*

imposer au lecteur la vision d'une réalité massive, immédiate et objective»²¹². De façon générale, les textes utilisant cette stratégie sont longs. Cette polarité favorise, dans le premier cas, le récit simplement informatif et, dans le second, «un tableau illusionniste ou luxuriant»²¹³, qui recrée le milieu ambiant et insiste sur des anecdotes révélatrices de la personnalité du biographié. Toutes les variantes sont possibles et le texte pourra tendre vers l'informatif ou vers l'hypotypose. L'auteur peut choisir la «focalisation interne ou externe» par rapport à son personnage. La «perspective interne», très fréquente, consiste à se placer à l'intérieur du personnage pendant que l'externe, reste «celle d'un observateur dépourvu d'accès privilégié à une psyché»²¹⁴. A la limite, l'auteur peut sortir de sa fonction narrative et s'interroger à même le texte sur les documents et les témoignages qu'il utilise; il s'identifie alors à «une conscience historienne à la recherche du passé, avec ses doutes et ses informations successives sur l'objet [...]; il s'inscrit [dans la biographie] comme témoin ou comme enquêteur»²¹⁵. En outre, le théoricien tient compte du traitement du temps et constate que: «La démarche chronologique est ressentie comme normale et non marquée depuis le XIXe siècle: ouverture rituelle et canonique sur les ancêtres, la naissance, [...]»²¹⁶. Enfin, la syntaxe du récit reste un élément important, comme elle rassemble des éléments non-homogènes, qui s'organiseront selon une «stratégie «douce» de concentration et d'intégration unitaire, qui subordonne le détail à un dessein global» [...]²¹⁷, ou encore selon des stratégies «dures» et opposées.

Blanc choisit le modèle de la notice biographique assez élaborée, plus longue qu'un article de dictionnaire ou d'encyclopédie, mais moins longue qu'une monographie, à l'exception des vies de Michel-Ange, Raphaël et Léonard. Sa présence comme auteur reste assez stable à l'intérieur du texte selon qu'il parle de la vie de l'artiste ou qu'il parle des

212. *Ibid.*

213. *Ibid.* p. 150.

214. *Ibid.* p. 151.

215. *Ibid.* pp. 151-2.

216. *Ibid.*, p. 154.

217. *Ibid.*, p. 156.

oeuvres: la biographie artistique met en présence deux objets irréductibles qui se font concurrence: la vie passée de l'artiste comme support essentiel des oeuvres et la production artistique que nous pouvons voir et connaître aujourd'hui qui donne un sens à l'existence du créateur. En effet, la vie de l'artiste s'estompe dans le passé pendant que l'oeuvre, prenant appui dans ce passé, continue à vivre comme oeuvre réelle dans le présent du biographe et du lecteur/spectateur. L'historien doit, en outre, tenir compte du système des normes esthétiques (style/imitation/copie) qui ont déjà fixé la place de l'artiste dans le système. Par rapport au texte, Blanc occupe une position médiane, il est donc près et loin à la fois. En fait, de façon générale, il étoffe une notice en glosant. Par exemple, dans la biographie de Van der Meulen, la base factuelle du texte n'offre pas véritablement d'autres informations que celles d'un article bref de dictionnaire. On pourrait la reconstituer en lexies qui se répartiraient de la manière suivante:

1. Antoine-François van der Meulen, est né à Bruxelles en 1634, d'une famille aisée. 2. Il étudia avec Pierre Snayers, un peintre de bataille et de paysage anversois 3. qui avait travaillé avec Rubens. 4. Grâce à la recommandation de Lebrun, Colbert l'engagea au service de Louis XIV 5. comme peintre de bataille et 6. Il participa aux campagnes militaires (a. Flandres 1667, b. Franche-Comté 1668, c. Rhin 1672, d. etc.). 7. Vers 1670, il épouse en seconde noce la nièce de Lebrun, son protecteur et ami, dont il eut une fille. 8. Il mourut prématurément le 15 octobre 1690 et fut inhumé à Saint-Hippolyte. 9. Il fut reçu à l'Académie, le 13 mai 1673, devint conseiller en 1681 et premier conseiller en 1686. 10. Suit une évaluation assez longue de son oeuvre et de son style.²¹⁸

Sa documentation identifiée se réduit à une citation, tirée des *Mémoires* de Mlle de Montpensier qui permet à Blanc de passer de la vie familiale de l'artiste à son oeuvre (le baptême de sa fille à son grand talent de peintre):

Depuis ce moment [son mariage avec la nièce de Lebrun], Van der Meulen, déjà connu de Louis XIV, fut comblé de ses bonnes grâces. Le roi ayant appris que Van der Meulen avait un enfant de sa seconde femme, voulut bien être lui-même le parrain de

218. Les numéros séparent la notice factuelle en «lexies» ou «unités de lecture», Barthes, *S/Z*, p. 20.

cet enfant, et le tint sur les fonts dans la chapelle des Tuileries, avec sa cousine Mademoiselle de Montpensier, la grande Mademoiselle, comme l'appelle madame de Sévigné. Le peintre flamand était, on le voit, très-bien en cour. Aussi Mademoiselle, qui s'occupait beaucoup plus de Lauzun que des beaux-arts, a-t-elle trouvé l'occasion de nommer Van der Meulen dans ses **Mémoires**. «Il y a dit-elle, un cabinet (dans le château de Choisy) où toutes les conquêtes du roi sont en petit par Van der Meulen, un des plus habiles peintres de ces manières». ²¹⁹

Autrement ses sources citées reposent sur une mention des biographes, Houbraken et C. Weyermann, qui rapportent ses malheurs conjugaux ²²⁰. Quant aux sources non mentionnées, il faut penser que les informations concernant son installation aux Gobelins, ses émoluments et sa spécialité viennent de quelque part, mais Blanc ne nous donne pas ses sources. Voilà le canevas sur lequel Blanc construit sa biographie avec, en arrière-plan, les oeuvres de l'artiste qu'il connaît bien.

Entre la première et la deuxième lexie, Blanc n'inclut rien. Entre la seconde et la troisième, il détaille l'enseignement du dessin et accorde une certaine importance au motif des chevaux. Il écrit:

Dans l'atelier de Snayers, Van der Meulen s'étudia [sic] surtout à dessiner des chevaux dans toutes les positions, dans tous les mouvements; il sut par coeur le trot, le galop, la caracole, la ruade, le cheval bondissant, le cheval renversé, le cheval mort; [...]. ²²¹

Il développe, entre la troisième et la quatrième lexie, sa manière de peindre déjà exceptionnelle²²². Un paragraphe assez long rend compte de la quatrième lexie qui demeure somme toute assez factuelle. La cinquième et la sixième lexies (6. a. b.) expliquent en quoi consiste le travail du peintre de bataille, et ensuite, il décrit les campagnes militaires du peintre. C'est dans cette partie de la narration que Blanc utilise les tableaux, à la fois, comme oeuvre artistique et comme représentation de la géographie des régions en guerre, de la vie militaire et du comportement des nobles --la cour sous Louis XIV-- dans un télescopage

219. Blanc, "van der Meulen" in *Histoire des Peintres*, t. 1, p. 5.

220. *Ibid.*, p. 7.

221. *Ibid.*, p. 2.

222. *Ibid.*

circulaire du texte et de l'oeuvre²²³. Blanc aborde le sujet en décrivant hypothétiquement d'abord la nouvelle vie et les activités du peintre:

C'était l'époque où Louis XIV allait soutenir par les armes ses prétentions sur les Pays-Bas. Le jeune peintre de batailles ne pouvait arriver plus à propos. [...] Il s'agissait de suivre pas à pas les marches de Louis XIV et de son armée, de peindre avec une vérité officelle tous ces carosses dorés qui allaient conuure au milieu des camps les chambellans et les maîtresses, les filles d'honneur et les pages, et de continuer pour ainsi dire les carrousels de la paix dans les parades d'une guerre fastueuse que Louis XIV entendait mener comme une fête. [...] Van der Meulen devait copier fidèlement les uniformes de chaque corps. Il ne serait plus le maître, ni des lignes de son paysage qu'il faudrait accepter telles que les offrirait la topographie des villes assiégées ou des provinces à conquérir, ni des mouvements de troupe qu'il serait tenu d'observer avec exactitude, de manière que M. de Turenne pût au besoin reconnaître ses dispositions militaires et que le roi pût un jour se rappeler avec intérêt les lieux et les villes témoins de ses faciles triomphes.²²⁴

Puis, Blanc continue en décrivant une véritable campagne militaire et nous nous rendons compte que les tableaux peints sont à l'origine de la «réalité» décrite/dépeinte:

Van der Meulen, en effet, prit part à la campagne de Flandre de 1667, il en fut le peintre historiographe. [...] Van der Meulen, défrayé de toute dépense, suivait le roi dans l'un de ces riches carosses où tant d'or se relève en bosse, et qu'il a peints avec tant de complaisance, d'un ton si heureux, dans leur pesante et majestueuse allure. [...] Van der Meulen était donc obligé de dessiner sur les lieux mêmes, jour par jour et souvent avec rapidité, les haltes, les fourrages, les campements, les sièges, les assauts, les escarmouches, les combats, les retraites. Pas une marche de régiment dont il ne saisit le côté pittoresque en l'indiquant avec précision toutefois et en profitant des mouvements de terrain qui pouvaient y jeter quelque heureux désordre et en sauver la monotonie. Pas une ville dont il ne relevât le plan, en se plaçant ou en se supposant à un point de vue très-élevé, d'où il embrassait d'un coup d'oeil les fortifications dans tout leur développement ainsi que les plaines environnantes. [...] Arras, Douai, Courtray, Oudenarde se rendaient l'une après l'autre et devenaient pour van der Meulen le motif d'autant de tableaux charmants, pleins d'air et pleins d'espace, que ce peintre ingénieux savait faire presque aussi exacts qu'une carte d'ingénieur, en même temps qu'il les rendait intéressants pour la pensée et pittoresque pour l'oeil, etc.²²⁵

223. *Ibid.*, pp. 2-5.

224. *Ibid.*

225. *Ibid.*

La septième lexie interrompt la monotonie de la sixième qui demeure la plus longue. Au beau milieu du texte comme au milieu de la vie de Van der Meulen, Blanc fait une digression –la vie familiale du peintre– importante à trois points de vue puisqu'elle commande la suite du récit: un premier veuvage qui le coupe de ses racines flamandes –sa première femme était flamande²²⁶-- et l'inscrit de plain-pied dans l'école française. Ce motif joue un rôle important car il inaugure le texte, discute de son «absence» de patriotisme tout en le récupérant pour la France: «Van der Meulen pour son propre honneur, se trouvât décidément mieux placé dans l'école française que dans l'école flamande»²²⁷. Puis il annonce un second mariage qui lui confère un statut officiel dans la famille de Lebrun et y situe les origines de sa gloire comme artiste et enfin le passage que nous avons discuté auparavant sur ses mérites comme peintre de genre. Puis Blanc reprend la sixième lexie (6. c. d.) dans laquelle il évoque la troisième campagne militaire de 1672, en situant la location de ses oeuvres au château de Marly et dans le grand escalier du château de Versailles. Avec la troisième campagne dont Blanc parle peu, trois gloses importantes: la nationalité problématique de l'artiste que le biographe avait mentionné auparavant, une rumeur qui attribue à Van der Meulen la dépeinture des chevaux dans les tableaux de Lebrun et un long passage sur les caractéristiques (formes, robes, mouvements) des chevaux du dix-septième siècle qui se terminent par le prévisible: «personne ne les a mieux peints que Van der Meulen et ne les a mieux connus»²²⁸. Enfin, la notice se clôt par un résumé, une évaluation de la production et une caractérisation de l'artiste, que Blanc identifie comme «le Saint-Simon de la peinture»²²⁹.

La «focalisation» de Blanc reste souvent externe, mais comme elle s'agrémente fréquemment de descriptions vivantes, d'hypotyposes donc, et d'anecdotes, elle peut sembler devenir interne, mais elle ne l'est pas vraiment. Parmi les stratégies textuelles utilisées, Blanc n'hésite pas à rompre le fil de la narration pour intervenir et fait souvent irruption dans le texte

226. *Ibid.*, p. 5.

227. *Ibid.*, p. 6.

228. *Ibid.*

229. *Ibid.*, p. 8.

en tant que critique. Il s'écrie, par exemple: «J'admire comment le peintre a su varier ses lignes [...]. J'admire aussi la beauté vraiment héroïque des arbres qui garnissent le premier plan, etc.»²³⁰. Il a très souvent recours aux citations qu'il n'intègre pas dans le récit, qu'il ne transforme pas. Dans la biographie de Drouais, par exemple, Blanc propose une lettre de Proud'hon qu'il présente ainsi:

Ici se place un document précieux. Je veux parler d'une lettre que Proud'hon écrivait à cette époque à un de ses amis de Dijon, M. Fauconnier ¹. [1. Cette lettre et beaucoup d'autres de la main de Proud'hon vont être publiées dans les *Archives de l'art français, recueil de documents inédits relatifs à l'Art en France*: Paris, Dumoulin, tome V des Documents. C'est le directeur de ce recueil, M. Anatole de Montaiglon, qui a eu l'obligeance de nous les communiquer en épreuves. Elles appartiennent à M. Pelée, de Dijon.] ²³¹

Le procédé avait déjà été utilisé dans la biographie de Lesueur pour les raisons que nous avons expliquées antérieurement. Enfin, les anecdotes jouent un rôle similaire, mais cela se produit seulement lorsque les artistes sont des contemporains, auxquels cas, elles peuvent parfois mettre le biographe en scène, il écrit dans la vie de Delaroche:

Paul Delaroche m'a raconté que Géricault alors moribond, ayant ouï parler du Saint-Vincent-de-Paul, désira voir ce tableau, qui n'était pas encore exposé, le fit placer au pied de son lit, et indiquant du bout de sa canne quelques retouches, encouragea le jeune peintre à persister sans illusion, sans folie.²³²

Bref, Blanc est toujours près des oeuvres et à une «certaine» distance des artistes. En fait, il ne recrée pas véritablement une personnalité, il se contente de relater les événements de sa vie. Son récit reste donc un récit informatif qui suit un ordre chronologique progressif, de la naissance à la mort et la syntaxe du récit, pour reprendre, encore une fois, les termes de Madelénat, semble bien hétérogènes, puisque l'historien regroupe des événements personnels avec des descriptions d'oeuvre et des considérations de toutes sortes, comme l'a montrée notre analyse de la biographie de Van der Meulen.

230. *Ibid.*, p. 4.

231. Blanc, "Drouais", *ibid.*, t. 3, p. 3.

232. Blanc, "Delaroche", *ibid.*, t.3, , p. 2.

b. Les modèles

Madelénat définit le modèle comme «un cadre abstrait pour un éventail de solutions qui appréhendent et ordonnent la complexité de la vie»²³³, et «[...] il forme un ensemble de concepts simples qui structurent le biologique, le psychologique et le social, et «représentent» en un ordre idéal le fonctionnement d'une personnalité, et ses rapports avec le milieu»²³⁴. Parmi l'éventail des modèles proposés: la personnalité, l'hagiographie, les modèles réductionnistes à savoir la pathographie, la nosographie, la psychographie, l'héroographie et le «non-modèle»²³⁵, la biographie bianchienne se situe au centre du modèle hagiographique que le théoricien définit ainsi:

modèle[...] qui installe [...] une unité conceptuelle transcendante ou immanente d'où dérivent, fatalement ou nécessairement, des manières d'être et des conduites: le hasard s'y rationalise en destin qu'assignent un *fatum*, une providence ou une toute-puissante nature; l'aléatoire se réduit au mystère de l'impulsion primordiale qui produit [...] le génie [...]; l'ego se désindividualise, médiateur exemplaire qui traduit un absolu en actes.²³⁶

Toutes les notices de Blanc ne sont pas une illustration pure et dure du modèle, mais elles le reconduisent à des degrés divers. En relisant la biographie de Poussin, par exemple, nous retrouvons bien des motifs qui idéalisent l'artiste et en font un être humain exceptionnel. Nous en relèverons quatre. D'abord l'éveil du «génie» au contact d'oeuvres supérieures. Blanc écrit:

Alors, pour la première fois [en voyant des gravures de Marc-Antoine], le Poussin dut sentir les préférences naturelles de son génie pour les conceptions fortes et les mâles contours. [...] tout ce qui tenait à l'énergie du dessin, à la puissance du geste, convenait merveilleusement bien à sa manière de sentir. Il se mit donc à étudier avec amour des modèles dignes enfin de ce qu'il avait rêvé, [...] et il en comprit si bien la beauté, il pénétra si avant dans l'esprit de ces grands maîtres, que ses premiers essais de composition portaient déjà le cachet de l'école romaine et en rappelaient la manière large et pure. Car c'est le propre des talents supérieurs de savoir s'approprier des talents d'autrui, sans cesser pour cela d'être eux-mêmes.²³⁷

233. Madelénat, *op. cit.*, p. 120.

234. *Ibid.*, p. 121.

235. *Ibid.*, p. 120-130.

236. *Ibid.*, p. 122.

237. Blanc, "Poussin", *op. cit.*, t. 1, p. 2.

En second lieu, les adversités de la vie comme affermissement du génie. Il est comme entendu que les malheurs de l'existence endurcissent le caractère et participent ainsi indirectement à la maturation du talent. C'est pourquoi Blanc s'autorise à écrire: «Il était dans la destinée de Poussin que la trempe de son caractère fût éprouvée et fortifiée encore par la lutte contre les obstacles de la vie»²³⁸. Il s'agit ici de résister au mépris d'une (!) aristocrate ignorante qui désirait charger Poussin encore pauvre et inconnu «de travaux incompatibles avec la dignité de son art»²³⁹. Et Blanc de conclure: «Mais rien n'est indifférent dans la vie des hommes supérieurs. Leur oeuvre se ressent toujours des épreuves qu'ils ont traversées, des circonstances qui ont dérangé le cours de leur vie»²⁴⁰. Troisièmement, la force de la personnalité d'un artiste de génie ne se dément jamais, c'est-à-dire qu'il reste toujours fidèle à lui-même, quelles que soient les circonstances et/ou les problèmes qu'il a à affronter et dans sa vie et dans son oeuvre:

Et pourtant, chose admirable, il n'arriva jamais au Poussin de n'être pas semblable à lui-même. Sa forte personnalité laisse partout une trace profonde. La dignité du philosophe ne s'efface pas plus lorsqu'il touche aux cordes de la gaieté qu'au milieu des accents de la mélancolie. Là on reconnaît les peintres d'élite.²⁴¹

Enfin l'artiste devient la figure emblématique du génie artistique national. «[...] jusqu'à présent, le triomphe du génie gaulois n'est pas sorti du domaine de la grave raison; c'est pour cela que Poussin est la personnification la plus forte, sinon de l'avenir, au moins du passé de notre art»²⁴². Voilà quatre exemples patents de la fonction hagiographique des notices biographiques de l'*Histoire des peintres*. Nous pouvons remarquer que les énoncés génériques de Blanc ressemblent à des sentences ou à des maximes moralisatrices et se ramènent toutes à la notion du génie de l'auteur ou, pour reprendre les mots de Madelinat à une «toute-puissante nature».

238. *Ibid.*, pp. 2-3.

239. *Ibid.*

240. *Ibid.*

241. *Ibid.*, p. 20.

242. *Ibid.*, p. 21.

Quand l'artiste à l'étude est un contemporain ou d'un moindre talent que les grands maîtres, le modèle hagiographique ne se transforme guère. Dans la biographie de Delaroche que Blanc connaissait personnellement pour avoir, jeune homme, fréquenté son atelier, il n'arrive pas à sortir du carcan structural du modèle. Il aplatit la notice en catégories idéelles, fixées d'avance et annule tout aspect vivant et spontané. Par exemple, dans l'introduction de sa notice de Delaroche, il commence sa narration en évoquant un élément spécifique, mais générique du peintre français, «l'intelligence des idées supérieures» qui donne le ton au reste du texte:

Cette popularité, dont la persistance étonnait durant la vie du peintre, s'est encore maintenue après sa mort, et jusqu'à présent sa renommée tout entière lui a survécu. C'est que Paul Delaroche était plus que personne de son pays et de son temps, et qu'il existait une étroite relation entre la nature de son esprit et le tempérament du public au dix-neuvième siècle. En effet, il posséda à un degré supérieure l'intelligence des idées contemporaines; il eut le génie du relatif: ce fut la cause de ses triomphes; mais cela même sera peut-être son tort le plus grand devant l'histoire.²⁴³

Le modèle sous-tend toujours l'écriture malgré une complexification de la personnalité --faiblement-- esquissée par la dichotomie du tempérament d'époque et le tempérament propre du peintre. Si les grands peintres novateurs comme Poussin, David et Géricault fonctionnent dans la biographie de Blanc de la même manière que ceux de Vasari, et imposent de nouvelles visions de l'art, il faut reconnaître que tous les artistes biographiés par notre historien ne jouissent pas d'un tel statut. Le système de Blanc prévoit, pour les artistes au gabarit plus humble, une place sur l'échelle des valeurs universelles qui convient à leur plus faible stature. Dans ce système fondé sur de grands concepts, idées, axiomes, etc., les artistes ont tous un positionnement pré-établi que l'auteur doit s'efforcer de retrouver et il n'est pas étonnant de constater que leur destin demeure structuralement similaire et certains motifs biographiques récurrents. Dans un autre ordre d'idée, Otto Kurz et Ernst Kris, se sont aussi penchés sur la fonction de l'anecdote dans les vies d'artistes, et c'est ce que nous analyserons maintenant.

243. Blanc, "Delaroche", *ibid.*, t. 3, p. 1.

3. La légende des artistes

Les deux historiens d'art allemands ne s'intéressent guère aux éléments structuraux des biographies, mais à l'anecdote fondatrice qu'ils annoncent ainsi:

[...] elle est [...] étroitement liée à ce passé légendaire où s'enracine l'image de l'artiste. Les historiens ont bien compris que l'anecdote, au sens le plus large, exploite le royaume des mythes et des sagas d'où elle tire cette richesse imaginative qui apparaîtra dans les écrits historiques.²⁴⁴

Et ils restent convaincus qu'à

[...] partir du moment où l'artiste apparaît dans les archives historiques, certaines notions stéréotypées sont immédiatement liées à son oeuvre et à sa personne, préconceptions qui n'ont jamais perdu complètement leur signification et qui continuent à influencer notre vision du créateur.²⁴⁵

Ils explorent toute la littérature biographique depuis ses origines hellénistiques jusqu'au XVIII^e siècle et regroupent en thèmes généraux les motifs récurrents. Ils assignent à la biographie une fonction héroïsante et divinisante, ainsi disent-ils: «nous retrouvons, jusque dans les récits consacrés à des artistes relativement modernes, des motifs biographiques s'appliquant, point par point, aux dieux et héros qui peuplaient l'univers avant l'aube de l'histoire»²⁴⁶. Pour notre part, nous explorerons quatre de leurs thèmes fondamentaux: 1. des signes prémonitoires de la nature unique de l'artiste qui apparaissent dès l'enfance; 2. sa rencontre souvent fortuite avec quelqu'un qui «pressent» le don et l'oriente dans sa voie. Le «jeune artiste» doit sortir de son milieu familial humble afin de s'élever à un haut rang et cette personne devient parfois un nouveau «père plus digne» et plus noble; 3. un apprentissage souvent sans maître véritable, ou du moins, sans un maître à sa mesure et à sa hauteur et enfin, 4. l'observation d'un changement notable (l'apparition de quelque chose de neuf et d'inédit) dans la conception de l'art²⁴⁷. Ces renseignements nous parviennent la plupart du temps sous forme de nombreux mini-récits qui constituent pour Kurz et Kriz, «la cellule primitive de la biographie»²⁴⁸. Elles sont

244. Kurz et Kris, *op. cit.*, p. 34.

245. *Ibid.*, p. 25.

246. *Ibid.*

247. *Ibid.*, pp. 38-44.

248. *Ibid.*, p. 34.

transmises grâce à des témoins de première main, surtout les «élèves» chargés d'établir les lignées généalogiques --diadoke²⁴⁹--, elles «ancrent un individu dans une lignée dynastique»²⁵⁰ et établissent un point d'origine d'où peut naître le héros culturel et mythique.

Pour Blanc comme pour les biographes anciens, la création artistique est un don divin et mystérieux et son modèle d'explication est lié à la vie même de l'artiste²⁵¹. En d'autres termes, la biographie explique comment à travers les événements et la personnalité particulière de chaque artiste se manifeste le don, le génie. Charles Blanc, élève de Delaroche, s'inscrit dans cette tradition généalogique. En choisissant la forme d'une histoire biographique et en plaçant les artistes sur un vecteur chronologique, à partir de leur année de naissance, il établit la tradition et la filiation françaises. L'oeuvre des Clouet inaugure l'école française de l'Histoire des peintres. Blanc la distingue de l'école italienne en ces termes:

Sans aller aussi loin dans la servilité de l'imitation, sans dépasser le but, les Clouet continuèrent la tradition ingénue des artistes français. Au moment où l'école de Fontainebleau faisait tourner les têtes, ils demeurèrent naturels et vrais; [...]. Guidés par un bon sens gaulois que leur éducation avait raffiné, ils ne voulurent à aucun prix abandonner les régions tempérées où leur esprit se complaisait, et s'ils s'en tinrent aux charmantes naïvetés de la peinture intime, plutôt que d'apprendre ces élégances convenues, ces fiers caprices, ces désinvoltures forcées que nous apportait la décadence italienne, [...].²⁵²

Blanc met en quelque sorte en oeuvre le processus de mythologisation car ces artistes deviennent le point originaire de la «spécificité française» moderne en peinture. Les frères Le Nain, aussi placés en début du XVII^e siècle, actualisent, à leur tour, les paradigmes d'une sensibilité typiquement française, une forme de «réalisme», et le biographe écrit:

Les LeNain ont été plus simples: ils n'ont fait que de la prose, mais une prose ferme, franche et claire. Ils ont représenté le peuple dans sa robuste allure, sans l'embellir non plus, en lui laissant tout son caractère, peut-être même en y ajoutant une certaine dignité calme. Si je ne me trompe, les paysans de Le Nain, ses forgerons, ses travailleurs, ses pauvres, nous les trouverons cent ans plus tard, parvenus à une honnête aisance,

249. *Ibid.*, pp. 45-6.

250. *Ibid.*, p. 46.

251. *Ibid.*, p. 159.

252. Blanc, "Clouet", *op. cit.*, t. 1, p. 10.

vêtus en bourgeois et raffinés, dans les tableaux de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.²⁵³

Et Poussin, ce «génie» de la grande peinture, guidera les destinées ultérieures de la peinture française. Blanc reprend, à son tour, les chroniques, les anecdotes transmises par ses prédécesseurs artistes et critiques, Félibien, Dezallier d'Argenville, Cochin et Lépicié sur la vie des grands et petits maîtres, enrichissant la tradition de nouvelles anecdotes et allongeant la liste des créateurs. Dans les biographies à l'étude, nous retrouvons donc de ces mêmes motifs récurrents, parfois, sous forme d'anecdotes typiques, parfois comme de simples observations, ou diluées et même niées dépendant du statut du peintre sur l'échelle des valeurs. Plus le peintre peut aspirer aux sommets, plus les faits et anecdotes correspondent aux thèmes héroïsans. En outre, comme l'affirme Blanc: «C'est une justice à rendre au XIXe siècle, qu'il est éminemment historique»²⁵⁴. Les biographes se documentent de plus en plus de telle sorte que les anecdotes fondatrices s'ensablent et peuvent s'enfoncer très profondément dans la structure et n'en conserver qu'une vague forme ou devenir purement rhétorique. Blanc écrit à propos de la jeunesse de Paul Delaroche: «[Il] ne trouva donc à son entrée dans la vie, ni les obstacles de la pauvreté, ni les préjugés qui auraient pu contrarier sa vocation»²⁵⁵.

Par ordre de fréquence, nous retrouvons dans soixante-neuf pourcent (69%) des cas²⁵⁶, les signes prémonitoires qui annoncent la précocité, le génie ou une quelconque qualité de l'artiste et de la production. Ils se manifestent souvent à travers des événements d'ordre familial et intégrés dans la jeunesse comme nous la pouvons la lire dans la biographie de Drouais. L'auteur écrit: «En voyant son fils manier le crayon, dès l'enfance, d'une façon merveilleuse, et faire à dix ans avec facilité, ce que lui-même il n'avait fait qu'avec peine à dix-huit, ce bon père prédisait à Germain Drouais les destinées d'un Raphaël»²⁵⁷. Et on la retrouve sous une forme plus canonique --anecdotique-- chez Carle Vernet:

253. Blanc, "LeNain", *ibid.*, t. 1, p. 7.

254. *ibid.*, p. 2.

255. Blanc, "Delaroche", *ibid.*, t. 3, p. 2.

256. Blanc, *ibid.*, voir les notices de "Subleyras", "Vernet", "Drouais", "Géricault", "Poussin", "Lesueur", "David", "Desportes" et "Largillière".

257. Blanc, "Drouais", *ibid.*, t. 3, p. 2.

A cinq ans, il dessinait déjà d'une façon surprenante, si bien que son père en parla un jour avec feu chez M. Angevilliers, où se réunissait une société choisie; et comme on se récriait sur l'aveuglement de la tendresse paternelle, Joseph Vernet envoya chercher son fils. Voilà le pauvre enfant installé au milieu du salon, une feuille de papier devant lui et un crayon à la main. Suivant son instinct, il dessine hardiment un cheval, et à mesure qu'il avance, on murmure autour de lui: "Bien! très-bien! mais il a pris trop bas, il n'aura pas de place pour les jambes." L'enfant continue sans se déconcerter, achève le corps, commence les jambes du cheval, puis en quatre coups de crayon, il figure de l'eau sur le bas de la feuille, faisant ainsi prendre un bain de pied à son cheval et laissant les spectateurs étonnés de sa présence d'esprit.²⁵⁸

La légende veut que l'artiste soit découvert, en général, par une rencontre fortuite qui lui ouvre la porte de la gloire, bref, qu'il jouisse de la protection d'un personnage célèbre²⁵⁹. Dans nos biographies, cet antique motif se transforme quelque peu et, souvent, c'est un peintre plus expérimenté et plus âgé qui joue ce rôle. Il est présent dans seulement cinq de nos treize biographies²⁶⁰, donc dans trente-huit pourcent (38%) des cas. Dans deux des cas, c'est le père du jeune artiste, lui-même peintre renommé, qui joue ce rôle. Le motif semble plus conforme à la tradition dans la biographie de Poussin, Blanc écrit:

Un artiste dont le nom peut-être ne serait pas venu jusqu'à nous, Quintin Varin, eut le mérite de pressentir et d'encourager un génie, qui s'était du reste deviné lui-même, car, ainsi que tous les enfants nés peintres, Nicolas Poussin, frappé de la configuration des objets, se sentait du besoin de les dessiner sur tous les murs et sur tous les livres. Un tel disciple n'eut bientôt plus rien à apprendre de son maître: aussi, un beau jour, à dix-huit ans, le jeune homme [...] s'échappa de la maison paternelle et se rendit à Paris pour y chercher d'autres maîtres et un plus vaste horizon.²⁶¹

C'est la famille qui normalement se rend compte des aptitudes exceptionnelles --presque toujours précoces-- de l'enfant et y acquiesce spontanément ou bien finit, avec le temps, par les accepter et le jeune homme entre alors dans l'atelier d'un maître. Un troisième motif, celui de l'apprentissage sans maître ou avec des maîtres dont la médiocrité est telle que l'élève le

258. Blanc, "Vernet", *ibid.*, t. 3, p. 2.

259. Kurz et Krls, *op. cit.*, pp. 53-66.

260. Voir les biographies de "Desportes", "Largillière" et "Pouss'n", "Vernet" et "Drouais".

261. Blanc, "Poussin", *op. cit.*, t. 1, p. 2.

quitte rapidement, revient dans plus de quarante pourcent (40%) des cas à l'étude²⁶². Poussin demeure encore une fois un cas typique. Blanc dit que, lorsqu'il quitta l'atelier de Varin, c'est le contact avec la nature et les grandes oeuvres qui le révélèrent à lui-même²⁶³. Desportes, après la mort rapide de Nicasius, «ne voulut point d'autre maître et il redoubla d'ardeur pour l'étude du dessin»²⁶⁴. Largillière révèle à son maître des dispositions que ce dernier n'avait pas pressenties. Blanc raconte une anecdote dont la topique est bien connue, il écrit:

[Largillière] [...] peignit secrètement sur un papier huilé une **Sainte famille** qui ne put échapper longtemps à l'oeil de son maître. Gobau, ne doutant pas que ces figures n'eussent été copiées quelque part, demanda à son élève quel dessin ou quelle estampe lui avait fourni l'idée de son tableau: «Je n'ai rien vu, répondit Largillière, je n'ai consulté que mon génie.»²⁶⁵

Le quatrième thème, celle d'une transformation de l'art, ne se retrouve pas chez tous les peintres à l'étude, mais chez quelques-uns seulement et, en particulier, chez les peintres d'histoire, comme Poussin et David. Dans les autres cas, Blanc leur trouve une place spécifique où l'artiste étudié devient le paradigme de son propre positionnement sur l'échelle des valeurs. Le jeu des influences et des transformations s'effectue toujours par le biais de catégories qui rendent le travail des artistes définitif, unique et inimitable. C'est ce qu'explique Madelénat quand il écrit: «l'ego se désindividualise, médiateur exemplaire qui traduit un absolu en acte»²⁶⁶. Analysons le cas de Desportes. Blanc écrit à propos de sa formation:

«[...] on mit [Desportes] chez Nicasius, peintre flamand: ce maître était en réputation de bien peindre les animaux». [d'Argenville, **Abrégé de la vie des plus fameux peintres**, tome IV, p. 232, Paris, 1762]. Nicasius, en effet, sortait de l'atelier du grand Sneyders où il avait appris les secrets de sa touche fière et sûre, l'art de caractériser par le maniement de la brosse les différentes espèces d'animaux, leur robe de laine et de soie, leur poil ou leurs plumes, mais, par-dessus tout, le talent d'animer par le contraste des couleurs et la variété des mouvements, ces effrayants combats de bêtes féroces, ces rudes chasses où rugissent les lions, où bondissent les tigres,

262. Voir les biographies de: "Géricault", "Poussin", "Lantara" et "Largillière", "Vernet" et "Drouais".

263. Blanc, "Poussin", *op. cit.*, t. 1, pp. 2-3.

264. Blanc, "Desportes", *ibid.*, t. 2, p. 2.

265. Blanc, "Largillière", *ibid.*, t. 2, p. 2.

266. Madelénat, *op. cit.*, p. 22.

où le sanglier se débat sous une nuée de chiens haletants et décousus. Les enseignements de Sneyders, Nicasius les transmet à François Desportes; mais en passant par le cerveau du peintre gaulois, les leçons du Flamand y prirent un caractère moins sauvage et aussitôt tempéré. Ce qui était de la fougue chez Sneyders ne fut plus que du mouvement chez Desportes; la furie qu'avait mise dans ses peintures le fier compagnon de Rubens, se changea finalement en une composition aussi vraie peut-être, mais moins chaleureuse. L'entrain, le feu du maître devinrent sur la toile de l'artiste français, de la vivacité et du naturel. Sneyders et Nicasius avaient peint des chasses de héros, Desportes était destiné à peindre des chasses de grands seigneurs.²⁶⁷

Blanc identifie et caractérise le travail de Desportes en passant par l'art unique des artistes-paradigmes --Rubens et Snyders--. Il pense en termes des catégories, des types, des caractères et des individus qu'il a développés dans la *Grammaire des Arts du dessin*²⁶⁸. Comme il écrit la notice d'un peintre de genre, le style ou le type demeure une catégorie inapplicable dont seul Rubens pourrait ici se prévaloir. En rappelant l'amitié des deux hommes, selon la topique de l'affinité des esprits, le peintre de genre flamand s'approprie un peu du génie du peintre d'Anvers, de même que la description générique de sa manière rappelle celle des combats mythologiques et des combats d'animaux de Rubens. Dans la catégorie des représentations animalières, Snyders reste le paradigme --le caractère²⁶⁹-- de cette peinture, Desportes ne peut que le dépasser ou bien se positionner par rapport au génie du maître. Dépasser les Flamands sur le terrain du genre et de la couleur demeure une tâche extrêmement difficile, voire impossible à faire, de telle sorte que Desportes doit s'adapter. Vu sa «race» et son «tempérament gaulois» et ce terme renferme toute une liste de stéréotypes auxquels il ne peut échapper, son adaptation se fait d'une manière plus raisonnable, plus rationnelle. Donc le passage de la sensibilité flamande à la sensibilité française signifie automatiquement que le caractère sauvage de l'oeuvre devient tempéré; la fougue chez l'un se transforme en mouvement chez l'autre; la furie des compositions se refroidit; l'entrain devient de la vivacité; le feu du maître du naturel et les chasses héroïques se transforment en

267. Blanc, "Desportes", *op. cit.*, t. 2, p. 2.

268. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867, "Principes", pp. 5-9.

269. *Ibid.*, p. 11.

spectacles aristocratiques.

Voilà une analyse rapide des motifs légendaires que nous pourrions encore raffiner, mais qui sont suffisamment nombreux pour faire la preuve que la structure mythique ne s'efface pas complètement même si ces biographies restent obnubilées par les normes et la rigidité hiérarchique du système. Le modèle structural et historique sur lequel se fonde Blanc reste, bien entendu, l'oeuvre fondatrice de la discipline, les *Vies* de Vasari. Nous étudierons dans la partie suivante les rapports entre les biographies de Blanc et son modèle Vasari et tenterons de approfondir la conception historique qui est à l'oeuvre dans les deux cas.

4. Le paradigme historique

a. La biographie vasarienne

Nous sommes justifiée de lier le genre biographique de Charles Blanc aux *Vies* de Vasari. La ressemblance formelle entre les deux reste frappante: chacune des vies de l'historien florentin est précédée d'un portrait ou d'un autoportrait de l'artiste à l'étude, les vies de Michel-Ange, Raphaël et de Léonard restent parmi les plus substantielles. La structure de la biographie se déroule suivant une trame chronologique sur laquelle viennent se greffer les oeuvres. Vasari répertorie et «analyse» les oeuvres «importantes» et montre comment elles s'insèrent dans un système esthétique qu'il développe dans ses trois Préfaces esthétiques²⁷⁰. Il alterne les récits sur la vie et les discours élogieux sur les oeuvres. Ce type de travail historique et «critique» sert régulièrement de modèle pendant les trois siècles qui suivirent ses premières éditions et fit fortune auprès des membres des Académies des Beaux-Arts²⁷¹ appelés à faire la commémoration --rappeler la vie et les ouvrages-- de leurs «augustes» prédécesseurs. Madelénat écrit:

270. Alain Laframboise, *Istoria et théorie de l'art. Italie, XVe, XVIe siècles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1989, les tableaux des trois "Préfaces" de Vasari, pp. 209-212.

271. Madelénat, *op. cit.*, p. 24.

[...] avec le développement des Académies, l'éloge domine l'éloquence biographique: il a d'abord pour fonction de célébrer, en une forme de culte laïque, une corporation par l'intermédiaire d'un de ses membres comme un exemple de science ou de moralité; puis il devient une sorte de dissertation, souvent proposée au concours par les académies. Il oscille entre narration et discours rhétorique [...].²⁷²

Charles Blanc n'inroove pas donc pas, mais continue la tradition très ancienne de l'éloge corporatif. Il construit son **Histoire des peintres** à l'intérieur de ce milieu selon les schémas historiques familiers aux milieux académiques qu'il connaît.

La façon de travailler de Blanc correspond à ce que Madelénat entend par le «paradigme classique de la biographie» qui se développe du 1er siècle de notre ère jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et plus tardivement aussi, car «les paradigmes «dépassés» peuvent se survivre en formes consacrées»²⁷³. Le théoricien leur reconnaît quatre types de normes solides et stables. Formellement, elles sont de dimension faible ou moyenne. Structurellement, elles se divisent en deux parties principales: les traits de caractère et les actes, qui deviendront la dichotomie bien connue de l'homme et l'oeuvre et «l'étude de la personnalité n'illumine pas la relation des faits»²⁷⁴. Thématiquement, il s'agit de mettre en scène «les particularités individuelles d'un homme remarquable par son rôle historique»²⁷⁵ et enfin les objectifs sont de raconter une vie et non de les représenter²⁷⁶. Comme nous l'avons déjà mentionné au début de cette seconde partie, les biographies de Blanc sont de longueur moyenne, plus qu'une notice d'encyclopédie, mais pas encore un long ouvrage biographique comme le sera son étude sur Ingres, par exemple. Mais structurellement, elles se rapprochent de la biographie traditionnelle mettant en scène l'artiste, tempérament et événements et, en relation directe avec elle, sa production. Selon les informations dont Blanc dispose, sa version biographique présente à travers les périodes essentielle de la vie les événements marquants et les épreuves qui ont une incidence sur les oeuvres. Comme nous venons de le voir à propos de la

272. *Ibid.*, pp. 49-50.

273. *Ibid.* p. 34.

274. *Ibid.* p. 36.

275. *Ibid.*

276. *Ibid.*, pp. 10-30.

caractérisation de l'oeuvre de Desportes²⁷⁷, l'oeuvre individualise une vie autrement fort conventionnelle et permet d'y lire un destin exceptionnel. Enfin, l'approche externe et informative des biographies complètent les caractéristiques qui en font une autre manifestation de l'éloquence académique.

A une époque où se dessine le paradigme biographique moderne et l'importance qu'elle accorde à l'intériorité --à la psychologie--, Blanc, bien à l'aise dans la tradition vasarienne, donne à la France une première histoire de la peinture française. Il ne s'agit pas pour lui de mettre en évidence un tempérament, mais d'établir la généalogie de la tradition picturale française depuis le Moyen Age. En effet, dans Blanc, l'oeuvre est toute-puissante et la première explication réside dans son lieu d'origine car l'origine est non seulement un point de départ, mais l'explication par excellence²⁷⁸. Pour mieux comprendre la force du modèle, analysons maintenant le concept historique qui l'autorise.

b. le sens de l'histoire

Lorsque Traian Stoianovitch publiait, en 1977, son livre sur les tendances récentes de l'histoire en France intitulé: **The French Historical Method, The Annales Paradigm**, il reprenait et raffinait en même temps des modèles de structuration du champ disciplinaire que William J. Bouwsma avait déjà commencé à distinguer bien avant lui dans «The Three Types of Historiography in Post-Renaissance Italy»²⁷⁹. Pour ce dernier, les trois grandes cités italiennes avaient développé, à la fin du XVIe siècle, pour des raisons politiques et économiques complexes, des types d'écriture aussi différentes que caractéristiques: les Florentins valorisaient «la collection des faits»; les Romains prônaient un retour à l'«historia magistra vitae», qui réduisait l'histoire à un enseignement moral par l'exemple»²⁸⁰ et les Vénitiens, de leur côté, accordaient une grande importance aux éléments formels de la pensée

277. *Ibid.*, pp. 240-241.

278. Marc Bloch, **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**, Paris, Armand Colin, 1974, p. 38.

279. **History and Theory**, Vol. 4, No. 1, 1964-65, pp. 303-314.

280. Bouwsma, *ibid.*, p. 306.

historique»²⁸¹. Dans son ouvrage, Stoianovitch reprenait une configuration similaire qu'il déplaçait dans la diachronie. Il ramenait, dans une synthèse vertigineuse, les différentes étapes du développement de l'histoire occidentale, depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à l'École des Annales, à trois tendances essentielles qui se résumeraient à l'histoire exemplaire, l'histoire évolutive et enfin l'histoire fonctionnelle et/ou structurelle. La première serait caractéristique des sociétés où l'explication des mythes religieux et le sens de l'histoire se confondent et demeure, en Occident, une conception dominante jusqu'au début du XIXe siècle. La seconde s'imposerait pendant la seconde moitié du XIXe siècle et se penserait selon les mêmes méthodes que les sciences de la nature, c'est-à-dire comme un déroulement causal, fondé sur la reconstitution d'authentiques faits historiques. La troisième, actuelle, reposerait toute la question de l'interprétation historique, de la nécessité des modèles et de la théorisation. Stoianovitch expose cette vision globale pour mieux développer l'originalité de la dernière démarche, pendant que sa notion de «paradigme»²⁸², glisse rapidement et habilement sur les luttes de pouvoir à l'intérieur du champ disciplinaire tout en évitant de ramener son explication à un développement historiciste --évolutif--.

Si nous tentons de situer la pratique biographique à l'intérieur des paradigmes institués par Stoianovitch, le biographe se doit d'occuper le premier, puisque sa vision historique reste tributaire d'une philosophie des idées. Il pratique l'Histoire avec une «H» majuscule, ancrée dans la métaphysique. Ce qui la caractérise au dire de Foucault dans *Les mots et les choses*:

c'est qu'en ordonnant le temps des humains au devenir du monde (dans une sorte de grande chronologie cosmique comme chez les stoïciens), ou inversement en étendant jusqu'aux moindres parcelles de la nature le principe et le mouvement d'une destination humaine (un peu à la manière d'une Providence chrétienne), on concevait une grande histoire lisse, uniforme en chacun de ses points qui aurait entraîné une même dérive, une même chute ou une même ascension, un

281. *Ibid.*, p. 310.

282. Traian Stoianovitch, *The French Historical Method, The Annales Paradigm*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1976. Il utilise le terme dans le sens que leur donne Thomas Kuehn dans *La Structure des révolutions scientifiques*, [1956] Paris, Agora, 1991.

même mythe, tous les hommes et avec eux les choses, les animaux, chaque être vivant ou inerte, et jusqu'aux visages les plus calmes de la terre.²⁸³

Dorénavant la philosophie traditionnelle de l'histoire ne peut plus être la dépositaire des secrets du devenir humain, de l'histoire. En d'autres termes, comme l'a bien développé Raymond Aron dans **La philosophie critique de l'histoire**, les historiens cherchent à «élucider la nature des sciences historiques [...] en substituant à la métaphysique une réflexion positive»²⁸⁴. En fait, ce que l'histoire découvre c'est l'historicité profonde et particulière de tout être et de toute organisation de même que la conscience aiguë de leur disparition éventuelle, de leur mort. Comme l'écrit Foucault:

et que si on a pu dire que les divers langages naissent, vivent, perdent leur force en vieillissant et finissent par mourir, cette métaphore biologique n'est pas faite pour dissoudre leur histoire dans un temps qui serait celui de la vie, mais plutôt pour souligner qu'ils ont eux aussi des lois internes de fonctionnement et que leur chronologie se développe selon un temps qui relève d'abord de leur cohérence singulière.²⁸⁵

On peut voir se produire en France, à la même époque, un cheminement analogue dans la rupture que provoque l'école historique méthodique avec la domination de la philosophie de l'histoire. Rappelons pourtant la prise de position de Seignobos et Langlois dans leur manuel, **Introduction aux études historiques**, qui résume plus de vingt-cinq ans de pratique méthodique et se positionne fortement contre cette conception historique métaphysique. Les auteurs conçoivent leur étude «non pas comme un résumé de faits acquis ou comme un système d'idées générales au sujet de l'histoire universelle, mais comme un essai sur la méthode des sciences historiques»²⁸⁶. Ils considèrent que les problèmes auxquels faisait face la discipline historique consistaient justement dans le fait que:

De [...] penseurs, qui, pour la plupart, n'[étaient] pas des historiens de profession, [et avaient] cherché les similitudes et les lois; quelques-uns [avaient] cru découvrir «les lois qui

283. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 379.

284. Aron, Raymond, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris, Seuil, 1969, p. 11.

285. Foucault, *op. cit.*, p. 379.

286. Seignobos et Langlois, *op. cit.*, p. vii. Réédition, Éditions Kimé, Paris, 1992, préface de Madeleine Rebérioux.

[avaient] présidé au développement de l'humanité.²⁸⁷

Ces critiques conviennent très bien à la conception de l'histoire qui sous-tend l'**Histoire des peintres**. Ainsi, Charles Blanc, après avoir reconnu la complexité de plus en plus grande de la taxinomie historique moderne, celle que, pour reprendre ses propres termes: «nous sommes conduits [...] à étendre [...] dans le domaine du particulier aux dépens du général»²⁸⁸, critique le nouveau paradigme de la manière suivante:

Ce système, pour être conforme peut-être à la petite vérité, nuit à la grande, et il serait bon que le philosophe, après tant de travaux analytiques dont l'utilité est contestable, ramenât à quelques termes simples et irréductibles les interminables divisions qui ne servent qu'à embarrasser l'esprit, à former une érudition encombrante et à rendre plus embrouillées et plus difficiles des notions qu'il faudrait au contraire, éclaircir en les modifiant.²⁸⁹

Cette distinction qu'il fait entre la petite et la grande vérité, l'importance qu'il accorde au philosophe au détriment de l'historien, la volonté de retrouver des notions simples et irréductibles nous situent très bien par rapport à sa vision historique conçue «comme un système d'idées générales au sujet de l'histoire universelle»²⁹⁰.

Dans l'**Histoire des peintres**, parmi les nombreuses illustrations contenues dans le texte, l'une d'entre elles est particulièrement prééminente et nous semble emblématique du projet d'histoire de Blanc, il s'agit de la seule et unique planche hors texte de tout l'ouvrage. Elle gravée sur bois, montée sur charnières et, dépliée, elle double l'étendue du livre ouvert. Elle représente l'**Hémicycle du Palais des Beaux-Arts** de Paul Delaroche, peinte entre 1837 et 1841. Cette xylographie exécutée par Chapon, d'après une «gravure originale» et spectaculaire de très grandes dimensions, 2,60 m de large par 0,54 m de haut, d'Henriquel-Dupont, est présentée par Charles Blanc comme «un morceau excellent, véritable tour de force de la gravure sur bois»²⁹¹. Elle était offerte en prime à tous les souscripteurs de l'École

287. *Ibid.*, p. v. Voir aussi le jugement de Georges Perrot sur l'**Histoire des peintres** et la **Grammaire** dans son **Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire**, Paris, Plon, 1891, pp. 58-59.

288. Blanc, **Histoire des peintres**, Écoles ombrienne et romaine I, 1870, p. 1.

289. *Ibid.*, p. 2.

290. Seignobos et Langlois, *op. cit.*, p. vii.

291. Blanc, "Delaroche", *op. cit.*, t. 3, p. 19.

française de l'Histoire des peintres.

c. L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts de Delaroche (Ill. 1a., 1b., 1c., pp. 409, 410, 411)

Bien que Charles Blanc ait reconnu l'Hémicycle comme «l'une des plus grandes machines de l'École moderne»²⁹², il n'en remarque pas moins: «que Paul Delaroche a résolu à sa façon avec un esprit rare, sans doute, mais en se tenant dans cette vérité moyenne, familière même, à laquelle il a bravement sacrifié la grande vérité qu'il n'aurait pas su atteindre, le haut style qui dépassait son génie»²⁹³. En fait, l'historien nourrit une plus grande admiration pour la gravure d'Henriquel-Dupont et il en fait une critique très élogieuse dans le numéro de décembre 1860 de la GBA, que pour la murale elle-même. Il lui trouve une dignité, une grandeur et une tenue que l'original ne possède pas. Il écrit: «Quelle que soit l'opinion de la critique touchant la peinture originale, il est impossible de ne pas proclamer [la gravure] un chef d'oeuvre [...]»²⁹⁴. Malgré l'enthousiasme de Blanc, il nous semble que la prépondérance de cette image dans l'Histoire des peintres ne tient pas vraiment à son importance dans l'art de cette période ou dans la production du peintre Delaroche. Dans sa notice sur l'artiste, le biographe valorise bien davantage les portraits et les derniers tableaux²⁹⁵. Elle ne serait pas non plus seulement liée aux rapports de reconnaissance et d'amitié qui pouvaient unir les deux hommes²⁹⁶. L'importance de cette planche sur bois est le fait d'une profonde analogie qui associerait l'Hémicycle de Paul Delaroche à l'Histoire des peintres de Charles Blanc dans une sorte d'«effet spéculaire» qui les renverrait l'un vers l'autre.

Delaroche avait déployé sa grande composition de 27 m de large par 3, 90 m de haut sur presque toute la surface du mur concave de la Salle des Prix du Palais des Beaux-Arts de Paris et, comme pour toutes les oeuvres admirées et jugées majeures, les graveurs

292. Charles Blanc, "L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henriquel Dupont", GBA, vol. 2, no 24, 15 décembre 1860, p. 359.

293. Blanc, "Delaroche", *op. cit.*, t. 3, p. 11.

294. Blanc, "Hémicycle", *op. cit.*, p. 359.

295. Blanc, "Delaroche", *op. cit.*, t. 3, p. 14.

296. On savait déjà que Blanc avait été admis au nombre des élèves de Delaroche, à l'atelier de la rue Mazarine, et qu'il se rappelait toujours avec émotion les qualités de cœur et d'esprit du peintre.

l'avaient reproduite intégralement en format réduit. Dans un espace peu profond, la scène est réglée par la géométrie d'une architecture centrée qui permet de bien distribuer les groupes de personnages. Le regard du spectateur se dirige ensuite facilement soit vers la gauche, soit la droite, en étant toujours forcé de revenir à son point de départ. Au centre, en effet, dans une sorte de «naos» surélevé, le peintre a placé les maîtres «divins», modèles premiers de l'art: l'architecte Ictinus, le sculpteur Phidias et le peintre Apelle, «assis sur leur trône de gloire», «[...] ces trois maîtres divins semblent présider aux destinées de l'art [...]» ²⁹⁷. Blanc ajoute: «[...] [Ils] demeurent immobiles et muets dans les profondeurs éloignées de l'histoire et semblent se livrer au repos des demi-dieux [...]» ²⁹⁸. Nous avons affaire une déshumanisation qui rejoint une surhumanité et analogiquement une modélisation qui, en se désincarnant, rejoint une essence ou un au-delà de la matière. C'est une vision purement abstraite, idéiste de l'histoire dans laquelle les plus grands artistes –les paradigmes– représentent les valeurs absolues et universelles de l'art. De chaque côté, sur les gradins qui conduisent au sanctuaire, se dressent quatre figures allégoriques «gynémorphiques» personnifiant les grandes périodes artistique: l'art grec, l'art romain, l'art gothique et l'art renaissant ou moderne. Devant «cet auguste aérorage», la gloire accroupie distribue les couronnes aux lauréats de la Salle des Prix. A la gauche comme à la droite de cette vénérable compagnie, sur de longs bancs de marbre, les plus grands artistes des XIIIe au XVIIe siècles échangent des propos; d'un côté «les architectes se mêlent aux grands peintres dessinateurs», de l'autre, «les sculpteurs aux peintres coloristes». Blanc les décrit en ces termes:«[...] [Ils] nous apparaissent pleins de mouvement et de vie, animés encore du feu sacrés qui fit battre leur coeur et enflamma leur génie; [...]» ²⁹⁹. Ces nombreux artistes se représentent eux-mêmes tout en étant les paradigmes non plus d'une espèce, mais d'un genre ³⁰⁰. La composition même, c'est-à-dire l'ordonnancement des groupes, reprend l'importance, «le rôle» que l'artiste a joué dans

297. Blanc, "Delaroche", *ibid.*, t. 3, p. 11.

298. *ibid.*

299. *ibid.*

300. *ibid.*, p. 12: Par exemple, "Poussin [représente] la portée morale du tableau [d'histoire]".

l'histoire»³⁰¹. Architectes et peintres dessinateurs, d'un côté, sculpteurs et peintres coloristes, de l'autre. Blanc écrit:

Son histoire est un recueil de biographies; mais combien de goût, de savoir et de finesse il a fallu dépenser pour donner quelque unité à la réunion de tant de caractères différents, pour exprimer une pensée générale avec tant de figures si profondément individuelles.³⁰²

La pensée générale consiste évidemment dans leur place dans l'Histoire avec une «H» majuscule, la case paradigmatique occupée par chacun d'eux. Pour Blanc comme pour ses contemporains, l'histoire est binaire: il y a une histoire générale qui tente de retrouver une essence universelle et qui fixe définitivement les grands artistes dans une hiérarchie. Et l'autre, celle qui reste à fleur de peau, au niveau superficiel de l'événement, de la chronologie et de la géographie. Bref, celle qui est concernée par l'enveloppe corporelle et qui dissimule dans le tumulte de la matière, la vraie histoire, c'est-à-dire la classification de l'essence artistique dans l'échelle double de la beauté et du sublime. Comme il appartient au critique de déterminer les mérites des oeuvres et de leurs créateurs sur l'échelle de la perfection, le véritable historien est le critique. Il est celui qui voit, celui qui classe et qui, à l'instar du philosophe et de l'artiste, peut atteindre par la pensée les hautes sphères de l'Idée.

La composition peut se lire comme une frise à cause de sa forme rectangulaire très allongée, du peu de profondeur de l'espace où se succèdent latéralement, sur les mêmes gradins de pierre, la majorité des artistes, mais elle s'impose surtout comme une icône à cause de la frontalité, de la rigidité et de la fixité caractéristiques de ses figures centrales, du symbolisme des nombres: ses trois représentants presque divins et ses quatre périodes historiques importantes. Le thème de l'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts est en quelque sorte circonscrit sous une forme interrogative par Charles Blanc quand il demande :«Que représenter dans la salle où l'on distribue des prix aux jeunes architectes, aux jeunes sculpteurs et aux jeunes peintres, sinon l'immortalité qui est promise aux artistes supérieurs et

301. *Ibid.*

302. *Ibid.*

la gloire qui va les couronner»³⁰³? Il s'agit donc de l'éternité et de la renommée qui permettront un jour à ces jeunes lauréats de passer eux-mêmes dans l'Histoire, à l'instar des artistes représentés dans la peinture murale. Du tumulte et des clameurs de la salle où sont distribués les prix d'excellence, vers l'espace dégagé devant le portique, occupé, au centre, par la seule figure féminine de la «fama», et, de chaque côté, par la longue rangée des artistes, ces personnages indiquent la frontière du temps: un en-deça, «le temps de l'étant»³⁰⁴, le temps des artistes vivants; un au-delà, le temps des artistes glorieux et des essences artistiques, protégés par l'architecture fermée du temple et entre les deux, sur la frontière étroite du monde et de l'histoire, la Renommée. Cette représentation est donc une «image-ostensible» qui dévoile l'organisation sous-jacente du monde de l'art. Delaroche réussit à rassembler, dans la même image, la multiplicité des manifestations artistiques dans l'Histoire – la frise –, toujours confrontée à la Norme – l'icône – et la gravure réactualise sur un mur de bibliothèque, de cabinet ou même d'atelier, l'ambition plus ou moins réalisée des artistes dont les souscripteurs de Blanc peuvent lire les exploits dans les notices biographiques.

Le projet de l'*Histoires des peintres* de Blanc est donc métaphoriquement assez semblable à celui de l'*Hémicycle* du Palais des Beaux-Arts. A travers l'espace successif des pages et des volumes, l'historien construit l'histoire de la peinture en regroupant ses biographies comme Delaroche avait présenté, en rangs serrés, les portraits de ses soixante-sept (67) artistes. Dans chacune des «*vitae*», l'auteur s'applique à faire connaître les caractères particuliers des oeuvres à travers le tempérament et la carrière des peintres et il accorde aussi un rôle important au portrait physique --costumes-- et moral --expression, mouvement. D'une autre façon, qui peut sembler moins élaborée que le texte, le peintre et le graveur cherchent à rendre plus qu'une physionomie, un «caractère» qui permettront de saisir d'emblée l'esprit de la production des artistes choisis. L'individualisme des figures peintes est donc analogue à la représentation biographique qui commence habituellement par un portrait

303. *Ibid.*

304. Paul Ricoeur, "Narrative Time", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1980, pp. 169-191.

gravé, suivi d'une étude du caractère de l'artiste. Charles Blanc commente ainsi l'**Hémicycle**: «Son histoire est un recueil de biographies; mais combien de goût, de savoir et de finesse il a fallu dépenser pour donner quelque unité à la réunion de tant de caractères différents, pour exprimer une pensée générale avec tant de figures si profondément individuelles»³⁰⁵.

Le premier a donc recours au portrait, le second, à la biographie. A la limite, on pourrait dire que, d'une part, le portrait trouverait tout son sens dans le développement des étapes de la vie³⁰⁶. D'autre part, la biographie peut se résumer dans le portrait. Comme le rappelait Madelénat, la biographie classique tend justement «à s'absorber dans l'illustration d'un caractère ou d'une fonction ou à verser dans l'exemplarité»³⁰⁷. Blanc, bien qu'il semble ne pas pouvoir ou ne pas vouloir échapper entièrement au foisonnement des artistes et des oeuvres, tente, jusqu'à un certain point, de les ramener à des catégories plus générales. En effet, à travers la diversité, la vitalité et les différences de la petite histoire, il s'efforce d'identifier les catégories esthétiques qui constitueront le fil conducteur du récit de chacune des «*vitæ*». Ce qui équivaut à reconnaître la nécessité de subsumer sous des catégories plus générales comme celles, par exemple, des portraits de Delaroche, les manifestations trop nombreuses et anarchiques de la production «historique» des artistes, en les regoupant sous des concepts à la fois modaux et esthétiques que représentent grandes figures marmoréennes d'Ictinus, de Phidias et d'Apelle. Enfin, à travers le récit des vies, on peut retrouver la même volonté de rendre compte des plus importantes manifestations artistiques. Comme dans la murale, l'**Histoire** de Charles Blanc reprend métaphoriquement la scène «pluritemporelle» et «mutispatiale», qui regroupe les figures exemplaires de l'art. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont justement ces paradoxes qui permettent à Blanc de sortir du temps humain pour rejoindre le non-temps: la vraie durée, l'«Éternité», et ainsi de s'échapper de la géographie européenne pour rejoindre le non-lieu: le vrai lieu, l'Élysée, et d'accéder ainsi à une vision plus

305. *Ibid.*

306. Madelénat, *op. cit.*, p. 19, note 18. En 1910-1911, l'**Encyclopaedia britannica** définissait, en effet, la biographie comme "le fidèle portrait d'une âme dans ses aventures au long de sa vie".

307. *Ibid.*, p. 37.

idéelle et, par conséquent, plus vraie de l'Histoire. Le texte de Blanc développerait donc en profondeur une conception de l'histoire que l'Hémicycle de De'aroche ne pouvait qu'esquisser. Et, à son tour, la gravure de Chapon permettait aux lecteurs de l'*Histoire des peintres* d'identifier visuellement les systèmes historique et esthétique sous-jacents qui dirigent la plume de l'historien.

La vision historique reste cependant à expliquer. Pour Blanc comme pour Delaroche, il faut se rendre compte que l'histoire et le passé sont deux notions distinctes, contrairement à notre propre conception où les deux tendent à la synonymie. Dans l'*Histoire des peintres*, le passé est à voir dans l'agencement chronologique des biographies, dans la subdivision des écoles en siècles et aussi dans le mode verbal au passé simple du récit. Chez Delaroche, le passé est marqué par la rencontre des artistes devant le temple et par l'exactitude de la reconstitution des costumes d'époque. Par contre, l'histoire est à voir, chez l'artiste, dans l'espace architectural lui-même et surtout dans le «proscenium» où siège la «fama», la gloire qui choisit les artistes dignes de l'Histoire, c'est-à-dire dignes de mémoire. Elle est à considérer, chez l'écrivain, dans la renommée, qui nous convie à lire, dans ces années 1860-1876, les exploits artistiques des créateurs dont le renom de siècle en siècle, d'éloges en notices est parvenu jusqu'à nous et que l'auteur ne fait que reconduire. Nous retrouvons donc autant chez l'un que chez l'autre une pratique historiographique, tributaire d'une philosophie des idées. Cette distinction que Blanc fait entre la petite et la grande vérité, l'importance qu'il accorde au philosophe au détriment de l'historien, la volonté de retrouver des notions simples et irréductibles nous orientent encore une fois vers une histoire conçue «comme un système d'idées générales au sujet de l'histoire universelle»³⁰⁸. De même, chez Delaroche, la forme compacte et centrée du temple, le sanctuaire à gradins où siègent les trois ancêtres, à la fois origines et modèles, et le temps, nous renvoient à la vision esthétique fondée sur le beau universel gréco-romain. Dans une telle histoire, chaque individu incarne, selon son tempérament et son temps, les valeurs prônées par ce système et nous pourrions les

308. Seignobos et Langlois, *op. cit.*, p. vii.

considérer comme des «exempla», c'est-à-dire comme des modèles.

Sans nous attarder trop longuement aux origines antiques de l'exemple, il faut pourtant établir qu'il était l'une des plus importantes stratégies discursives des orateurs romains. Il procédait, comme l'explique Roland Barthes dans l'«Ancienne rhétorique», «d'un particulier vers un autre particulier par la chaîne implicite du général»³⁰⁹. L'«exemplum» se définit donc comme un argument par analogie, comme une sorte de métaphore qui peut avoir, dans un discours, n'importe quelle dimension: «un mot, un fait, un ensemble de fait et [même] le récit de ces faits»³¹⁰. Très rapidement, les «exempla» mettront en scène des personnes vues comme des figures exemplaires ou «images». Ces dernières désignent d'abord «l'incarnation d'une vertu dans une figure»³¹¹, puis progressivement, dans un sens toujours plus large, des figures allégoriques générales comme celles, par exemple, de la gloire et des périodes historiques dans la peinture murale de Delaroche. Si l'«imago» se libère progressivement des contraintes du discours judiciaire pour se constituer aussi en pratique importante pour les orateurs que pour les historiens et les poètes, elle devient, peu à peu, un morceau détachable, un portrait de héros ou bien un récit hagiographique indépendant dont le rôle est justement de nous persuader des qualités morales et exemplaires des personnages représentés. Les rhétoriciens reconnaîtront rapidement que les «exempla» rendent les discours plus accessibles et plus séduisants et ils incitent irrésistiblement les auditeurs à mieux se comporter³¹².

De la même façon, l'histoire pourra devenir par les «exempla», une «disciplina», c'est-à-dire un enseignement moral. Comme le reconnaissait George H. Nadel, dans un article sur la nature de l'historiographie avant l'«Historismus», cette tradition de la figure exemplaire a connu un immense succès en histoire où elle s'est constituée en paradigme dominant jusqu'à

309. Roland Barthes, "L'Ancienne rhétorique, aide-mémoire", *Communications* 16, Paris, Seuil, 1970, p. 200.

310. *Ibid.*

311. *Ibid.*, p. 201.

312. G. H. Nadel, "The Philosophy of History before Historism", *History and Theory*, Vol. 2, No. 1, 1962, p. 298.

l'apparition de l'histoire positiviste allemande au milieu du XIXe siècle³¹³. Elle a favorisé la renaissance de l'«*historia magistra vitae*» qui réduisait l'histoire à la seule «éducation morale par les exemples»³¹⁴. L'habitude d'enseigner à l'aide de ces derniers se répandra dans tous les milieux instruits. La lecture assidue des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, à partir du XVIe siècle jusqu'au XIXe siècle, sera longtemps, pour les futurs hommes d'état, le meilleur moyen de s'instruire et de faire leur apprentissage politique³¹⁵. Cet ouvrage connut une vogue extraordinaire et donna lieu à de nombreuses imitations dans tous les autres domaines du savoir, comme, par exemple, les *Vies* de Vasari, dont nous avons abondamment parlé jusqu'ici. Blanc peut donc écrire dans le cadre de la même tradition, à propos de Delaroche: «Sa biographie, du reste, est bonne à écrire; car elle est pleine d'exemples honorables et d'utiles leçons: elle montre l'influence que donne la dignité personnelle, la part considérable qui revient au caractère de l'homme»³¹⁶. Le fonctionnement spéculaire que nous avons remarqué entre le récit historique de Blanc et la représentation visuelle de Delaroche renvoie aussi à une représentation plus générale et plus ancienne des systèmes artistiques. La tradition de notre discipline et, par conséquent, son autorité seraient aussi données à voir dans la gravure à encadrer de l'*Histoire des peintres*. La gravure sur bois de Chapon ne sert donc pas qu'à illustrer, mais aussi à fonder, dans le discours historique antérieur, la pratique historiographique de Charles Blanc.

Dans le champ de l'art, les explorations «modernes» des jeunes artistes rendront obsolètes les grandes machines académiques comme l'histoire méthodique ou positiviste rendra cette philosophie de l'histoire impraticable. Pourtant il semble en aller tout autrement, dans la constitution d'une écriture de l'histoire de l'art, où un historien très en vue comme Charles Blanc, salonnier reconnu, directeur des Beaux-Arts et fondateur de la *Gazette des beaux-arts*, peut reprendre sans complexe des pratiques historiographiques anciennes.

313. *Ibid.*, p. 308.

314. *Ibid.*, p. 306.

315. *Ibid.*, p. 295.

316. *Ibid.*

Peut-être ne faut-il pas voir là, les seules conséquences d'un conservatisme bourgeois dépassé, mais plutôt la conviction profonde, pour ce républicain, que, malgré les fréquentations douteuses de l'art dans l'Ancien Régime, ce dernier avait aussi un rôle à jouer dans une société démocratique. Si l'écriture de l'histoire de l'art, dans les années 1860 et 1870, ne semble pas se transformer globalement de façon notable, c'est qu'elle convient bien au rétablissement des idéaux esthétiques qui semblent s'effriter complètement dans l'ignorance et dans l'indifférence générale. De même, le désir de continuer à se constituer comme un «artisan de la gloire» des artistes, pour reprendre l'expression d'Orest Ranum³¹⁷, fait ressortir les ambitions pédagogiques de Charles Blanc que nous avons relevées antérieurement. Dans un tel contexte, l'«histoire pour l'histoire» comme la considéraient les historiens méthodiques ne pouvait répondre à la conjoncture disciplinaire aussi bien que l'histoire exemplaire. Seule cette dernière pouvait, à la fois, faire connaître le passé et guider l'amateur et l'artiste dans le présent de l'art, situé dans l'époque de Blanc lui-même. Une fois cette mission accomplie et l'avenir de l'art solidement établi, d'autres fondements devenaient envisageables. Charles Blanc fonde ou plus précisément, répète les gestes de fondation, pour le XIXe siècle démocratique, la discipline de l'art, de la même façon que Vasari l'avait instituée pour l'aristocratie florentine du XVIe siècle³¹⁸.

La conception de l'histoire exemplaire prônée par Blanc lui permet de développer ses biographies de grands maîtres et de petits maîtres qui apparaissent alors comme autant d'exemples à imiter chez les uns et à admirer chez les autres. D'une autre façon, ses notices de l'*Histoire des peintres* créent un horizon favorable sur lequel Blanc peut amorcer ce qui constitue, à notre avis, le centre de son travail, l'analyse des oeuvres d'art. C'est que ce nous examinerons maintenant dans le prochain chapitre.

317. Orest Ranum, *Artisans of Glory, Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, Chapel Hill (N.C.), The University of North Carolina Press, 1980.

318. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1991, pp. 67-103.

CHAPITRE IV

L'ANALYSE DES OEUVRES

Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs qui le jugeront; il doit préparer de longue main à parler la langue des dieux. (Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 547).

L'analyse des oeuvres constitue l'une des opérations centrales de la pratique en histoire de l'art. Elle demeure l'outil incontournable de la discipline et l'unité première qui fonde tous les discours ultérieurs. Qu'elle soit stylistique --formelle¹-- et/ou herméneutique--la méthode iconographique de Panofsky², le renouveau de la narrativité³ et/ou socio-historique

1. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* [1915], Paris, Plon, 1952. [Réédition, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995].

2. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], Paris, Gallimard, 1967 et *L'oeuvre d'art et ses significations* [1955], Paris, Gallimard, 1969.

3. Svetlana Alpers, "Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation", *New Literary*

comme les travaux de T.J. Clark et de ses émules⁴, par exemple--, c'est à partir d'elle que toutes les interprétations sont permises et deviennent possibles⁵. Même si, aujourd'hui, la description n'est que la première partie d'une entité plus vaste, l'analyse⁶, elle, demeure historiquement le fruit d'un long développement qui prend ses sources dans une théorie de la représentation et dans des types de discours établis. Au moment où Giorgio Vasari rédigeait les *Vite*, l'ekphrasis⁷ constituait un genre littéraire bien connu que les continuateurs de l'artiste d'Arezzo surent progressivement transformer et adapter à leurs propres besoins. Elle pouvait en outre s'appuyer sur la très ancienne théorie littéraire de l'ut pictura poesis, dans laquelle la mimésis, l'imitation ou la représentation de la nature, permettait le double échange entre le texte et l'image.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Charles Blanc et ses contemporains héritent de cette longue tradition d'écriture artistique que nous nous proposons d'étudier. Au moment où l'histoire de l'art devient une discipline autonome, il nous apparaît essentiel de voir comment cette professionnalisation et cette institutionnalisation ont sanctionné les discours existants sur les oeuvres picturales et/ou en ont instauré de nouveaux. Le problème est de taille et nécessiterait une étude approfondie qui dépasse largement le cadre de cette étude, nous ne désirons, à cette étape-ci de notre développement historiographique, qu'attirer l'attention sur un domaine relativement peu exploré et indiquer quelques pistes d'investigation. Nous développerons donc trois aspects principaux: 1. nous exposerons quelques points marquants en nous fondant sur la théorie de la représentation à l'âge classique que Michel

History, Vol. VIII, No. 1, Autumn 1976, pp. 15-41; Norman Bryson, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1983.

4. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

5. Louis Marin, "La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin", *Communications* 15, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 186. Marin voit le discours descriptif comme "le premier et le plus immédiat type de discours tenu sur [le tableau]".

6. René Berger, *Découverte de la peinture*, Verviers, Marabout-Université, 1967, 3 vol.

7. *Ekphrasis*: Curtius écrit: "Appartenaient encore à la technique stylistique de la néo-sophistique la peinture (descriptio, ...) des hommes, des localités, des édifices, des chefs d'oeuvre." in Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, t. 1, pp. 132-133.

Foucault développe dans **Les Mots et les choses**. 2. Nous examinerons les articulations principales du champ textuel sur la description: pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur les ouvrages les plus importants des théoriciens français de la littérature, puis nous évaluerons leur impact sur la discipline de l'histoire de l'art en France et nous investiguerons l'intérêt des historiens d'art anglo-américains pour la description. 3. nous terminerons cet exposé en analysant quelques descriptions d'oeuvres tirées de l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc à la lumière de la rhétorique ancienne.

I. LA TRANSPARENCE DE L'ÉNONCÉ

Pour mieux comprendre les relations qui existent entre la description --les mots-- et la production artistique --les choses--⁸ dans l'écriture de l'histoire de l'art au XIXe siècle, il faut faire un retour historique et théorique sur les fondements épistémologiques qui les font exister dans un rapport de complète transparence les uns par rapport aux autres, où l'historien peut prétendre saisir par son discours, et dans son discours, la substance de l'«oeuvre». Bien que Michel Foucault, dans **Les Mots et les choses**⁹, ne se soit pas intéressé strictement aux discours

8. Louis Marin, "Mimésis et description", **Word and Image**, vol. 4, no 1, janvier-mars 1988, p. 26. Comme nous le verrons ultérieurement, Marin s'est aussi intéressé au problème qu'il présente dans une optique sémiotique et psychanalytique, assez éloignée de nos préoccupations plus strictement historiographiques. Le philosophe considère que le désir de description équivalente à une adéquation parfaite entre les mots et les choses, relève du fantasme. En outre, il croit que ce désir en appelle un autre "qui lui ressemble comme un frère, et ce pourrait être aussi bien l'inverse, le désir d'un tableau de peinture si transparent au monde sensible qu'il en serait la rêverie en miroir, le fantasme en miroir du miroir; et la représentation de peinture serait alors à son tour l'opération d'une transposition généralisée des choses du monde en images peintes: elle inscrirait seulement le retour des choses qui viendraient ainsi se faire prendre au piège de la toile et de la surface peinte, elle-même déjà piège de langage, filet ou réseau de noms: rêve ou désir d'un double échange, traduction, translation, transposition où la logique et l'économie de la mimésis de l'art tourneraient au même régime que la logique et l'économie de la description de l'image, et l'inverse revient, en l'occurrence, au même: logique et économie de même du langage et de l'image, par la double grâce de la figure mimétique de peinture et du nom descripteur qui se borne à désigner." Pour Marin, il y a donc un échange équivalent entre les mots et les choses, entre les choses et les images et entre les images et les mots.

9. Michel Foucault, **Les Mots et les choses**, Paris, Gallimard, 1966. Dans cet ouvrage qu'il est impossible de résumer ici correctement, Foucault renouvelle le champ historique de la philosophie en "désensablant", en ramenant à la surface, trois paradigmes épistémologiques qui

artistiques, nous pouvons quand même tenter, dans la lancée de son travail, de rattacher à un champ épistémologique particulier les discours historiographiques qui nous intéressent. Comme l'écrit avec pertinence le philosophe: au XVII^e et XVIII^e siècles, «les mots ont reçu la tâche et le pouvoir de représenter la pensée». Il n'est plus question comme au XVI^e siècle d'une traduction, d'«une version visible», mais d'une représentation, d'une sorte de fac-similé qu'il faut entendre au sens strict. «Le langage représente la pensée, comme la pensée se représente elle-même», écrit-il, c'est-à-dire qu'il y a «au coeur de la représentation, ce pouvoir qu'elle détient de se représenter elle-même, [...] de s'analyser en se juxtaposant, partie par partie, sous le regard de la réflexion et de se déléguer elle-même dans un substitut qui la prolonge»¹⁰. Puisque le langage devient pensée, il disparaît presque totalement dans la désignation, dans le nom de la chose. «Il est en tout cas devenu si transparent à la représentation que son être cesse de faire problème.» Et Foucault de conclure qu'«à la limite, [...] le langage classique n'existe pas. Mais qu'il fonctionne: toute son existence prend place dans son rôle représentatif, s'y limite avec exactitude et finit par s'y épuiser. Le langage n'a plus d'autre lien que la représentation, ni d'autre valeur qu'en elle: en ce creux qu'elle a pouvoir d'aménager»¹¹. En même temps, le langage «a noué avec l'être de nouveaux rapports, plus

constituent les soutèvements de la pensée occidentale des Temps Modernes. Ce faisant, il remet en question les notions historiennes de continuité, d'événements de surface, de contributions personnelles (les auteurs ne sont que des noms qui identifient des discours qu'on doit travailler autrement), etc. Il montre comment, derrière les structures conscientes de notre pensée, des transformations épistémologiques sont à l'oeuvre, déplaçant les certitudes, transformant les évidences et reconfigurant les systèmes de connaissances dont on retrouve la physionomie particulière à l'intérieur des discours qui constituent le savoir d'une période. Le philosophe constate l'apparition de l'être humain, sujet du discours, sur un horizon jusque-là vide, comme principal objet des discours des sciences humaines. Bref, les plages archéologiques qui permettent aux être humains de se penser, de penser le monde n'est pas un substratum immuable, mais est lui-même soumis aux transformations; en second lieu, ces changements ne sont pas circulaires, mais discontinus et imprévisibles. Voir à ce sujet, K. Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 273-291.

10. Foucault, *ibid.*, pp. 92-93. Nous nous excusons de ces paraphrases dans le style même de Michel Foucault, mais la clarté de sa vision, la complexité de son explication et la profondeur analytique de son discours rendent la distance difficile. C'est comme si, dorénavant, non seulement les concepts ne pouvaient plus être considérés hors de leurs strates archéologiques respectives, mais les mots eux-mêmes conservent une saveur et une logique toute foucauldienne pour expliquer le fonctionnement des plages épistémologiques.

11. *Ibid.*

difficiles à saisir puisque c'est par un mot que le langage l'énonce et le rejoint; de l'intérieur de lui-même, il l'affirme; et pourtant il ne pourrait pas exister comme langage si ce mot [l'être représenté dans le langage], à lui tout seul, ne soutenait par avance tout discours possible»¹². Ainsi ce sera l'«appartenance commune» des êtres et des mots à la représentation qui permettra l'émergence de l'histoire naturelle. Cette dernière réduira la différence entre les deux, «en amenant le langage au plus près du regard et les choses regardées au plus près des mots. L'histoire naturelle, ce n'est rien d'autre que la nomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence même des choses»¹³. La représentation favorisera l'observation empirique, c'est-à-dire elle permettra de regarder les êtres de la nature, les choses, avec ses propres yeux, sans aucun intermédiaire et sans aucune interférence.

Cela aura pour incidence de restreindre le champ important de l'expérience au strict visuel, «au privilège exclusif de la vue» et de développer un visible qui éliminera «toute [...] charge sensible et [sera] passée de plus à la grisaille»¹⁴. La grisaille identifiée par Foucault renvoie métaphoriquement l'image mentale à celle de la planche gravée en noir et blanc que l'on peut retrouver dans les livres scientifiques anciens, là où les choses sont données à voir, à travers une grille qui ne laisse passer que des lignes, des surfaces, des formes et des reliefs¹⁵. L'image mentale ressemblerait donc à une gravure. Il est évident que Foucault n'a regardé que les gravures courantes de reproduction, celles des traités scientifiques et que les images produites par les artistes, dans lesquelles «la charge sensible» est importante, ne l'ont pas retenu. De toutes les images disponibles dans le champ de l'art, Foucault n'a considéré que le tableau emblématique des *Ménines* du Vélazquez, comme une entrée de jeu percutante, qui met en scène tous les éléments du dispositif de la représentation à la période classique en

12. *Ibid.*, p. 109

13. *Ibid.*, p. 144

14. *Ibid.*, p. 145

15. *Ibid.*

négligeant tout ce qui relèverait de la picturalité¹⁶, aspect qui traduit justement cette charge émotive qu'il n'a pas su voir ou voulu voir. Malgré tout, ces limitations n'infirmen en rien la justesse de ses intuitions, au contraire, elles permettent de vérifier la fécondité de ses observations et de saisir des rapports inédits entre les estampes et les images mentales.

Dans un premier, temps, il n'est pas inutile de rappeler l'origine et l'essor de la gravure de reproduction et même de la gravure originale dans la seconde moitié du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle. Émile Dacier écrit: «Elle a pris une importance égale, sinon supérieure, à celle des autres arts, mais, en dehors même de sa valeur esthétique, elle a été si étroitement mêlée à toutes les circonstances de la vie des hommes, que l'historien quel que soit son domaine, ne peut se dispenser de la consulter»¹⁷. La taille-douce s'impose partout, c'est-à-dire le burin, appelée en anglais «the line-engraving»¹⁸ et l'eau-forte. Cette dernière, importée d'Italie, vient faciliter le travail du graveur, mais le goût pour la précision ciselée des formes¹⁹ et pour l'importance et la complexité du trait --qui rend possible jusqu'à la translation des couleurs-- appartient encore à l'esthétique du burin. Dans la préface de son ouvrage célèbre, *Traicté des manières de graver* de 1645, le graveur Abraham Bosse «qui transporte ses propres dessins sur le cuivre avec un soin plus méticuleux qu'aucun graveur de reproduction»²⁰, présume qu'un aquafortiste se doit de retrouver la grande précision du burin dans sa production²¹. A la précision du trait, il faut entendre la clarté de la forme et sa visibilité.

Woelfflin, dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, explique justement que:

Le style linéaire est celui d'une certitude plastiquement éprouvée. La limitation des corps, à la fois vigoureuse et claire, donne au contemplateur l'assurance de toucher la réalité avec

16. Nicole Dubreuil-Blondin, "Le philosophe chez Vélasquez: l'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique des *Ménines*", *Racar*, vol. XX, nos 1-2, 1993, pp. 116 à 129.

17. Émile Dacier, *La Gravure française*, Paris, Larousse, 1944, p. 11.

18. Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching, from the 15th Century to 1914* [1923], New York, Dover Publications, Inc., 1963, p. 3.

19. Jean Laran, *L'estampe*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, t. 1, p. 292: "La gravure au burin a été inventée par les orfèvres du X^e siècle qui se servaient pour cela de leurs outils habituels. Les burinistes français ont été particulièrement remarquables au XVI^e et XVII^e s."

20. *Ibid.*, p. 85.

21. Hind, *op. cit.*, p. 105, note 1.

les doigts; toutes les ombres qui constituent le modelé des formes s'y appliquent si bien qu'elles sollicitent directement le sens tactile. L'objet et la représentation de l'objet sont pour ainsi dire identiques.²²

Jean Laran décrit bien le travail du graveur de cette époque quand il constate:

La direction de[s] hachures] est déterminée avec une science croissante. Elles épousent le relief de façon toujours plus étroite. Leur réseau colle à la surface des corps comme le tissu d'un maillot. La pointe du burin analyse ainsi le modelé avec une insistance et une précision que ne peuvent atteindre ni le peintre, ni le sculpteur.²³

Outre leur valeur documentaire et, parfois même pour leur valeur esthétique, les gravures de reproduction ont exercé une grande influence sur l'art de bien des manières: en favorisant la diffusion de la production artistique à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales, en faisant connaître aux nouvelles générations d'artistes les grands paradigmes de l'art, --les oeuvres de Raphaël ont pu circuler dans toute l'Europe, surtout en France, grâce aux gravures de Marcantonio Raimondi, par exemple--. Elles ont aussi contribué à maintenir pendant très longtemps certains modèles esthétiques puisque dans les Académies des Beaux-Arts, les artistes débutants apprenaient obligatoirement les premiers rudiments du dessin en copiant les gravures avant d'avoir l'autorisation d'étudier le nu d'après les copies des sculptures antiques ou d'après des modèles vivants²⁴. Elles sont devenues partiellement à cause de leurs origines techniques --l'orfèvrerie²⁵--, les championnes de la ligne laquelle était considérée comme le véhicule constitutif de la forme et dont le «réseau [des lignes], ainsi que l'écrivait Laran dans un passage déjà cité, colle à la surface des corps comme le tissu d'un maillot»²⁶. D'une certaine manière, les estampes révèlent la structure interne et le sens de la forme d'un tableau qu'une couleur chatoyante ou une facture expressive pouvait dissimuler. A

22. Woolfflin, *op. cit.*, p. 28

23. Laran, *op. cit.*, p. 78

24. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth-Century*, London, Phaidon, 1971, p. 24: "At the elementary level the pupil was required to copy engraving, called modèles de dessin, as well as plaster casts of individual parts of the body."

25. Voir la note 16.

26. Laran, *op. cit.*, p. 78.

posteriori, les estampes rendaient compte du projet, de l'idée²⁷.

En faisant ressortir par le moyen des lignes, les contours et le volume de la forme --en quelque sorte en mettant à jour sa structure visuelle profonde--, les gravures ont renversé notre position initiale puisqu'elles ont pu être considérées comme une sorte d'image mentale généralisée --idée, projet, dessin²⁸-. Sans rentrer dans les subtilités et les contradictions des théories sur les notions d'idea²⁹ dans la représentation artistique, nous devons reconnaître la dette immense du classicisme français envers les théoriciens italiens du Cinquecento. Dans l'Introduction générale des *Vite*, Vasari discute de l'importance du dessin et écrit:

Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts --architecture, sculpture et peinture--, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée.³⁰

Trois éléments sont à retenir dans cette citation: le dessin comme idée, comme forme ayant été extraite globalement ou individuellement des objets de la nature³¹, la

27. Voir l'analyse de Charles Blanc sur l'*Hémicycle* de l'ÉBA, gravé par Henriquel-Dupont en pages 253-263.

28. Laran, *op. cit.*, note 1, p. 207.

29. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Paris, Gallimard, 1989. Bien que les assises néo-kantiennes de Panofsky pèsent indûment sur la notion d'idée développée par les artistes et les théoriciens de la Renaissance italienne, cet essai important demeure une tentative réussie pour démêler la part de la mimesis aristotélicienne (imitation de la nature), de l'idée néo-platonicienne (Idéal) et de leur contamination réciproque dans la théorie de l'art la plus importante et la plus pérenne de l'Europe occidentale. Panofsky s'interroge en suivant une trame chronologique --de l'Antiquité jusqu'au Néo-classicisme-- sur les diverses significations du mot *idea* et les raffinements et les transformations théoriques que les auteurs y ont apportés. Fidèle à un canevas méthodique, Panofsky accorde une importance très grande aux événements et aux agents.

30. Vasari, *op. cit.*, tome 1, p. 149.

31. Panofsky, *op. cit.*, pp. 86-89.

distribution spatiale de cette forme et sa nature sensible³².

Lorsque Foucault identifie l'objet propre de la représentation visuelle comme étant l'étendue, il exprime non seulement les «a priori» des conceptions naturalistes des XVIIe et XVIIIe siècles, mais aussi de cette conception qui avait déjà cours dans les milieux artistiques les plus progressifs de la Renaissance italienne où se formulait une théorie de la représentation fondée sur la ressemblance, l'équivalence et la configuration dans l'espace de la nature. Les conceptions rapportées par le peintre d'Arezzo prennent tout leur sens dans l'explication du paradigme épistémologique de l'âge classique. Lorsque Foucault décrit l'objet de la représentation dans ces termes:

[...] --[l']étendue qui peut être affectée de quatre variables. Et de quatre variables seulement: formes des éléments, quantité de ces éléments, manière dont il se distribuent dans l'espace les uns par rapport aux autres, grandeur relative de chacun. Comme le disait Linné, dans un texte capital, "toute note doit être tirée du nombre, de la figure, de la proportion, de la situation. [Philosophie botanique, p. 167.]³³

De plus, il ajoute: «En cette articulation fondamentale du visible, le premier affrontement du langage et des choses pourra s'établir d'une manière qui exclut toute incertitude»³⁴, ses propos généralisants englobent aussi ceux de Vasari, bien que ce dernier ne puisse en dévoiler toutes les ramifications et les énoncer aussi clairement. Ainsi filtrée et limitée, la structure de la visibilité peut être transcrite dans le langage³⁵ comme elle l'est dans la gravure et le dessin, -- et même parfois dans l'oeuvre peinte elle-même -- et elle constitue l'essentiel de l'oeuvre et le fondement de la description. R.W. Lee abonde dans ce sens lorsqu'il écrit:

En tous cas, pendant deux siècles, les critiques ont pensé que, si le poète ressemblait au peintre, c'était principalement par la vivacité picturale de sa représentation ou, plus précisément, de sa description --son pouvoir de peindre dans l'oeil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile.³⁶

32. *Ibid.*, p. 86.

33. Foucault, *op. cit.*, p. 146.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 147.

36. Lee, *op. cit.*, p. 10.

Le reste, ce qui s'ajoute et qui dépasse, appartient à l'univers de l'artiste et de l'historien, et est de l'ordre de la sensibilité, de l'esthétique et ne trouve qu'implicitement une place dans les strates archéologiques de l'âge classique telles que définies par le philosophe.

Nous savons comment l'ouvrage de Foucault transforme complètement les conceptions des historiens des idées, puisque pour lui, par exemple, l'apparition «du climat empirique», caractéristique de la période classique n'est pas le résultat d'une longue lutte -- historique-- vers la rationalité, mais une transformation générale et inexplicée causalement de l'épistémè, qui affecte toutes diverses pratiques des sciences à des périodes données. Ces structures intériorisées, voire inconscientes que nous pourrions comparer aux structures profondes et mettre en parallèle avec la longue durée braudélienne³⁷, Foucault choisit de les saisir globalement à travers les pratiques discursives «scientifiques» de la période. «La méthode consiste donc, [...] écrit Paul Veyne, à comprendre que les choses ne sont que les objectivations de pratiques déterminées, dont il faut mettre au jour les déterminations, puisque la conscience ne les conçoit pas»³⁸. Son niveau d'intervention ne réduit toutefois pas tous les autres, bien que la subtilité analytique de sa pensée liée à sa puissance de synthèse produisent souvent cet effet. Il découvre des fondations à l'édifice des savoirs et permet à des regroupements structuraux de moindre profondeur de se combiner selon des modalités qui n'apparaîtraient pas autrement.

Les préoccupations historiques de la discipline se situent habituellement au niveau des événements --artistes, oeuvres-- et de la conjoncture --institution, école, style-, pour continuer d'emprunter aux catégories de Braudel. Nous pouvons faire des liens entre la plage épistémologique classique, la production artistique et les théories d'art académiques -- classiques-- dans la mesure où nous acceptons de ne plus retourner à une origine explicative de ces théories, de ne plus faire jouer les interprétations individuelles par rapport à une énonciation originare --celle d'Alberti, par exemple--, et de les regarder fonctionner

37. Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, pp. 41-85.

38. Paul Veyne, "Foucault révolutionne l'histoire" [1978] *in* *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 217.

généralement, en les repérant à un moment précis de la trame historique. Panofsky écrivait à propos de Bellori qu'il considérait comme «le chercheur et l'archéologue le plus réputé de son temps»³⁹, et ayant produit «le document fondamental des conceptions artistiques du Néo-classicisme»:

On lit [...] dans la traduction de Bellori, [*L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* de 1664], que les objets qui sont visibles dans la nature ressemblent à une image qui se trouve intérieurement imaginée (exactement, «à une forme de l'imagination à laquelle ressemblent par imitation les choses qui tombent sur la vue»).⁴⁰

Pour Bellori, selon Panofsky, l'idée est très étroitement liée à l'intuition sensible. Bref, «[...] que c'est l'objet visible dans la nature qui peut ressembler à l'idée comme à quelque chose qui est à égalité avec lui»⁴¹. C'est par ce biais que nous pouvons rejoindre les analyses de Foucault. La théorie des idées que Panofsky retrace depuis l'Antiquité, mais surtout, depuis le XVe siècle, à travers les propos d'Alberti, de Raphaël et de Vasari, devient au XVIIe siècle un véritable système de l'art grâce au traité de Bellori. Toujours selon Panofsky, c'est ce même système qui «s'introduira, par la suite, en France et en Allemagne, dans la critique d'art et sous laquelle elle survivra presque jusqu'à notre époque»⁴². En fait, elle s'épuisera dans l'académisme de la fin du XIXe siècle quand la picturalité «romantique» que les auteurs font remonter jusqu'au XVIe siècle remplacera définitivement la linéarité «classique». Woelfflin la définit ainsi:

[...] le style pictural a renoncé plus ou moins complètement à présenter la chose telle qu'elle est. Il n'y a plus pour lui de contour continu, et les surfaces palpables sont brisées. De simples taches se juxtaposent, sans être rattachées l'une à l'autre. Le dessin et le modelé ne coïncident plus, au sens géométrique, avec le support plastique de la forme; ils ne révèlent que l'apparence, saisie par l'oeil, de l'objet.⁴³

Ce mouvement de balancier que Woelfflin a si brillamment développé au début

39. Panofsky, *op. cit.*, p. 128.

40. *Ibid.*, p. 131.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p. 133.

43. Woelfflin, *op. cit.*, p. 28.

du siècle ne correspond pas nécessairement à deux possibilités stylistiques égales. Panofsky en avait d'ailleurs questionné la validité:

Depuis le milieu du XVII^e siècle, le Néo-classicisme avait acquis, dans la pratique des Beaux-Arts, une importance sans cesse grandissante et exerçait sur la théorie de l'art un empire presque incontesté. En effet les théories artistiques de ce temps, même lorsqu'elles étaient soutenues par un homme comme Le Bernin, n'acceptaient que rarement, et comme à contrecœur, les tendances spécifiquement picturales qui caractérisaient en son essence même le Haut Baroque et qui devaient encore influencer, plus fortement qu'elles ne voulaient bien le dire, les courants anti-baroques.⁴⁴

il faudrait mieux alors considérer la picturalité comme une potentialité qui s'énonce, qui fait sens, dans une nouvelle configuration, celle en l'occurrence de la modernité. **La Grammaire des arts du dessin** de Charles Blanc pourrait, dans cette optique, être vue comme un dernier avatar de la tradition classique et une première manifestation des théories romantiques sur l'art. L'historien se trouverait au seuil d'une transformation épistémologique où le prestige des êtres ne s'est pas encore complètement évanoui, mais où la présence de l'artiste fait irruption dans le corps de l'oeuvre, non pas comme un regard externe, comme un regard transparent qui se poserait sur les choses, un regard soumis, en quelque sorte, à leur éclat particulier. Dorénavant il fait corps avec elles, il les opacifie et leur donne une apparence visible qui correspond au regard, à la sensibilité --énonciation-- particulière de l'artiste. Nous comprenons alors mieux comment Charles Blanc peut, d'un seul mouvement, admirer Rembrandt sans réserve et défendre Poussin; comment il peut apprécier également Ingres et Delacroix. La grande mobilité de Blanc dans le champ de la critique --plus conservatrice ou plus moderniste selon les optiques envisagées⁴⁵ -- fait sens et n'est plus sans direction, comme échevelée. En termes foucauldien, la plage archéologique se serait retournée sur elle-même et se serait creusée en en transformant totalement la configuration. Charles Blanc peut écrire: «L'oeuvre d'art est donc une création, puisqu'en pénétrant l'esprit des choses à travers les apparences,

44. Panofsky, *op. cit.*, p. 125.

45. Neil M. Flax, "Charles Blanc: le moderniste malgré lui" in **La Critique d'art en France, 1850-1900**, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26, 27 mai 1987, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1989, pp. 95-104.

l'artiste produit des êtres conformes à l'idée créatrice, à l'idée vivante qui réside en eux»⁴⁶. Nous devons retenir deux éléments ici: la mouvance de l'esprit à l'oeuvre dans la production artistique, non plus l'essence ou la substance immobile; puis la juxtaposition de l'idée et de la vie, «l'idée vivante» qui apparaît à laquelle la création artistique participerait aussi.

Dans la nouvelle plage archéologique fondée sur l'Histoire «comme mode d'être fondamental de toutes les empiricités»⁴⁷, la structure visible si importante pour la représentation classique va se transformer et se fonder sur un système qui n'est plus visible.

Foucault écrit:

A partir de Jussieu, de Lamarck et de Vicq d'Azyr le caractère ou plutôt la transformation de la structure en caractère, va se fonder sur un principe étranger au domaine du visible -- un principe interne irréductible au jeu réciproque des représentations. Ce principe [...], c'est l'organisation.⁴⁸

Le philosophe continue et indique comment, à l'instar de la classification de l'âge classique, cette dernière apparaît de quatre façons qu'il développe en montrant comment le caractère se hiérarchise autour des fonctions essentielles de l'être vivant. Dès lors:

Classer ne sera donc plus référer le visible à lui-même, en chargeant l'un de ses éléments de représenter les autres; ce sera, dans un mouvement qui fait pivoter l'analyse, rapporter le visible à l'invisible, comme à sa raison profonde, puis remonter de cette secrète architecture vers les signes manifestes qui en sont donnés à la surface des corps.⁴⁹

Pour parler de ces fonctions essentielles, il semblerait que l'on se retrouve dans «un espace autre que les mots»⁵⁰. En art visuel, l'espace nouveau ne serait-il pas celui que l'on a, à tort, voulu ramener à la simple maîtrise ou discussion technique? Les propositions de Foucault mériteraient d'être approfondies et investiguées plus longuement. Il nous semble toutefois que notre démonstration s'avère suffisante pour nous autoriser à placer les débuts de l'histoire de l'art comme discipline au seuil d'une transformation épistémologique dans laquelle Charles

46. Charles Blanc, *La Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867, p. 15.

47. Foucault, *op. cit.*, p. 231.

48. *Ibid.*, p. 239.

49. *Ibid.*, p. 242.

50. *Ibid.*, p. 243.

Blanc et de nombreux contemporains se sentiront constamment tiraillés. De plus, la discussion sur la transparence de la représentation nous permet de mieux saisir l'adéquation entre les mots, la pensée et les choses, de comprendre pourquoi on croit, à l'époque, dans la capacité du langage à les traduire et à la pensée à les conceptualiser. Dans ce contexte, la description acquerra un statut spécial.

II. LE DESCRIPTIF ⁵¹

Les pratiques d'écriture dans le champ de l'histoire de l'art demeurent, en France, fortement marquées par la littérature. Dans le cas qui nous intéresse, elles lui appartiennent doublement: d'abord par leurs origines dans l'ekphrasis et par l'importance de la critique d'art pratiquée par les grands écrivains de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle, tradition continuée jusqu'à très récemment par un grand nombre d'historiens. Le réflexe traditionnel de la discipline en France consiste à surestimer les commentaires qui proviennent des analyses des grands écrivains (poètes et/ou romanciers): de Diderot à Valéry. La sensibilité littéraire devient garante de la qualité de la sensibilité artistique. Chez les critiques et les historiens de XIX^e siècle, cette hégémonie du littéraire reste omniprésente et le travail de l'écriture vaudra à plusieurs d'entre eux un fauteuil à l'Académie française⁵². A titre d'exemple, relevons un passage du Salon des indépendants de 1880 où Charles Éphrussi écrit, à propos de deux tableaux, l'**Examen de danse** et **Deux danseuses** de Degas:

Dans deux tableaux, quelles attitudes disgracieuses, quels membres anguleux et disloqués se déhanchent avec des mouvements de clown qui n'a jamais songé que Terpsichore est une Muse! [...]. Une danseuse, surtout, se frotte les jambes comme le ferait un masseur de quelque hammam. En dépit de ces vulgarités voulues, il faut bien louer une hardiesse de raccourcis,

51. Nous avons adopté le terme "descriptif" de Philippe Hamon. En effet, il le définit ainsi: "plutôt que de description, il faudrait donc mieux parler de descriptif, et considérer encore une fois ce descriptif comme une "dominante" construite par certains types particuliers de textes." in **"Introduction à une théorie du descriptif**, Paris, Hachette, Hachette-Université, 1981, p. 98.

52. Vitet et Blanc, par exemple.

une force étonnante de dessin dans ces bras tendus et dans ces mains même si peu indiquées; [...] ⁵³

Les historiens d'art français contemporains contestent de plus en plus la tyrannie du littéraire dans le champ artistique. Jean-Paul Bouillon dans un ambitieux programme de révision du champ historiographique français de la critique artistique du XIX^e siècle évaluait la situation en ces termes:

La prééminence accordée au texte entraîne, secondairement, un choix de l'objet d'étude qui ne dépend plus de son importance historique objective, mais seulement de sa «valeur» littéraire supposée, c'est-à-dire de la «richesse» et de la densité apparente de sa structuration interne: ainsi, dans le domaine de la critique d'art, la sélection préalable des textes en fonction d'un jugement qualitatif implicite à partir des «grands noms» - et du même coup des documents accessibles. Il n'est pas nécessaire de procéder à une étude statistique pour voir comment sur ce terrain, les études consacrées à Baudelaire, Zola ou Mallarmé, pour prendre trois ensembles d'une importance historique manifestement inégale, l'emportent largement sur celles consacrées à de moindres «auteurs», sans que ce choix privilégié soit théoriquement justifié.⁵⁴

Même Philippe Hamon, dans un ouvrage récent, souscrit aux mêmes habitudes quand il restreint les descriptions picturales aux travaux de Diderot et de Delacroix et se contente de mentionner le caractère spécifique de cette sorte d'écriture «littéraire» à une légende, placée sous une reproduction gravée d'un portrait de J.-J. Winckelmann, portrait peint à l'origine par Angelika Kauffmann dont la légende se formule ainsi: «Au XVIII^e siècle, la description de l'oeuvre d'art ne se cantonne plus dans le morceau de bravoure fictionnel qu'est l'ekphrasis, mais s'autonomise comme véritable genre (le «salon») et comme discipline à part entière (l'histoire de l'art)»⁵⁵. On peut toujours soutenir que le projet d'Hamon a d'autres visées et des limites contraignantes, mais le fait reste que la «grande littérature» occupe dans le champ des divers types d'écriture --artistique-- une position hégémonique et elle en a si bien dicté les usages que l'écriture artistique «valable» dépendrait en quelque sorte du travail des grands écrivains. Si la

53. Jean-Paul Bouillon, *op. cit.*, p. 226.

54. Jean-Paul Bouillon, "Mise au point théorique et méthodologique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 6, 1980, p. 889.

55. Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 130.

présence de Delacroix semble infirmer ou du moins nuancer ce jugement, qu'il soit suffisant de citer la première partie de la présentation de l'artiste, par Hamon: «figure marquante du romantisme pictural [...], Delacroix, l'un des peintres préférés de Baudelaire, a été aussi, dans son *Journal*, un grand écrivain»⁵⁶. La figure du grand écrivain hante non seulement l'espace de la littérature française, mais tous les domaines connexes liés à l'écriture. C'est ce que nous verrons encore une fois apparaître dans deux des trois parties suivantes:

1. Circonscription du domaine textuel⁵⁷

Depuis bientôt vingt ans, la description fait l'objet d'études nombreuses et systématiques. Trois grands axes articulent le domaine: le premier origine du champ littéraire français, informé par le formalisme russe --le structuralisme-- et la sémiologie; le second est éclairé, lui aussi, par la linguistique sémiotique et s'exerce plus spécifiquement en histoire de l'art et la dernière, très récente, se développe dans le champ historiographique anglo-américain.

a. la théorie littéraire française

Les études sur la description ont été d'abord élaborées dans la foulée des analyses structurales des récits pour paraphraser le titre d'un essai fameux de Roland Barthes. A la fin des années soixante, la description est considérée comme l'un des aspects importants du récit, mais demeure néanmoins toujours sous la férule de ce dernier. Gérard Genette affirme que «la description est tout naturellement ancilla narrationalis, enclave nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée»⁵⁸. Pour Barthes, les récits se classent en deux grandes catégories d'unités: les Fonctions et les Indices et chaque classe se divise, à son tour, en deux sous-

56. *Ibid.*, p. 133.

57. Une grande partie de ce chapitre était écrite au moment de la parution de l'ouvrage de Philippe Hamon, que nous venons de mentionner. Nous n'avons pas cru bon d'éliminer cette partie même si le livre d'Hamon suffisait amplement à établir les fondements historiques et théoriques de ce chapitre.

58. Gérard Genette, "Frontières du récit" [1966] in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 57.

catégories. La première comprend les fonctions cardinales ou noyaux qui sont des unités «constitu[ant] de véritables charnières du récit»⁵⁹, --elles font avancer le récit-- pendant que les catalyses «ne font que «remplir» l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières»⁶⁰. La seconde grande classe comporte des indices «renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple, de suspicion) et des informations [informants], qui servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace»⁶¹. Les catalyses peuvent être vues comme des actions subsidiaires qui s'agglomèrent autour des noyaux et dont le rôle consiste à compléter la trame narrative principale en intégrant de menus incidents, etc. Les indices et les informants recoupent presque littéralement quelques espèces traditionnelles de la description, en l'occurrence, le portrait --un caractère physique--, l'éthopée --un caractère et un sentiment, un caractère moral--, la chronographie --une situation dans le temps--, la topographie --une situation dans l'espace-- et l'hypotypose, la description «vive et animée» d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux»⁶²--une atmosphère--. Pour Barthes, catalyses, indices et informants sont des expansions plus ou moins limitées par rapport aux noyaux, et toujours subordonnés aux fonctions cardinales qu'ils explicitent, bref ils constituent des lieux où le récit s'interrompt dans le texte. Dans un deuxième article, «L'Effet de réel», paru deux ans plus tard, Barthes réfléchit sur la finalité de ces expansions textuelles que les théoriciens, trop occupés à systématiser les articulations majeures du récit, ont laissés de côté.⁶³ Il conclut en ces termes:

soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails «superflus» par rapport à la structure, soit que l'on traite ces mêmes détails [...] comme des «remplissages» (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure.⁶⁴

59. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 9.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 10.

62. Philippe Hamon, *Introduction à une théorie du descriptif*, Paris, Hachette, Hachette-Université, 1981, p. 10.

63. Roland Barthes, "L'effet de réel" [1968], in *Littérature et Réalité*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1982, p. 81.

64. *Ibid.*

Ces «notations insignifiantes»⁶⁵ ou «détails superflus» que constituent les descriptions ont ceci en commun qu'elles permettent de «représenter» le réel, en fait de donner l'illusion d'un réel référentiel⁶⁶. Barthes maintient l'étude du descriptif à un rôle strictement de remplissage dans la structure narrative.

Gérard Genette se penche plus attentivement sur la description et lui confère deux fonctions principales dans le récit: une première purement décorative, qu'il décrit comme «une pause et une récréation dans le récit, un rôle purement esthétique»⁶⁷ et il illustre cette fonction en rappelant la célèbre description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'Illiade, description qui institue à la fois la tradition classique de l'ekphrasis jusqu'au dix-neuvième siècle et la volonté mimétique de la tradition occidentale⁶⁸. La seconde fonction est d'ordre explicatif et symbolique et commence à s'imposer vers le premier tiers du XIXe siècle avec les romans de Balzac⁶⁹. Bien que Genette et Barthes reconnaissent l'assujettissement de la mimésis à la diégésis, la description n'a pas de statut «ontologique» autonome et encore moins d'un statut théorique qui en dévoilerait la spécificité.

Au début des années soixante-dix, Philippe Hamon s'intéresse plus particulièrement à ce genre et, dans un article, «Qu'est-ce que la description», construit, à partir de quelques descriptions extraites de trois romans de Zola, un modèle structural d'une description-type. Il classe en six sous-types différents ses variations possibles et identifie ses fonctions --décorative, démarcative, dilatoire, organisatrice et focalisatrice -- dans

65. *Ibid.*, p. 82.

66. Dans une étude assez récente, Mieke Bal contestera le raisonnement de Barthes à propos de l'effet de réel et argumentera que la célèbre description de Rouen dans **Madame Bovary**, par exemple, "contient [...] en germe l'histoire entière --avec son dénouement--, et elle constitue une mise en abyme concentrante. [C'est-à-dire qu'elle] désigne une analogie de relations entre les éléments d'un phénomène littéraire formel avec les relations entre les éléments de la réalité environnante". Bal réaffirme la nature narrative de la description réaliste. **Narratologie, essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes**, Utrecht, H&S Hes Publishers, 1984, p. 108.

67. Genette, *op. cit.*, p. 58

68. James A.W. Heffernan, **Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury**, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1993, pp. 10-37.

69. *Ibid.*

l'économie générale du récit⁷⁰. Ce premier essai marquera le point de départ d'un questionnement beaucoup plus large dont les visées sont toujours théoriques qui aboutira, en 1981, à un ouvrage-clé, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Après avoir exposé quelques points marquants dans la transformation historique de la description, Hamon tente de cerner la spécificité de la description et propose le terme plus générique de descriptif, aborde certains aspects d'une théorie générale du descriptif, en propose une typologie et s'attarde à déterminer le système configuratif de la description, c'est-à-dire à analyser dans le déroulement du texte les marques d'apparition de la description. Il termine son analyse en examinant un topos descriptif --la fenêtre-- en régime réaliste chez trois auteurs: Verne, Zola et Maupassant. Bien que les ambitions d'Hamon soient de poser les jalons d'une construction théorique générale du descriptif, son projet reste fortement tributaire du travail effectué par les descriptions des auteurs réalistes et naturalistes français. Conscient de la pluralité des domaines extra-littéraires du descriptif, il entrevoit l'élargissement de ses préoccupations à un large projet qu'il qualifie lui-même d'utopique et situe l'analyse des oeuvres d'art «parmi d'autres systèmes de retranscription»⁷¹.

Dix ans plus tard, Hamon publie une anthologie sur la description littéraire qu'il divise en quatre parties majeures: les ouvrages didactiques généraux: traités de rhétorique, manuels et arts d'écrire; les diverses définitions du genre descriptif lui-même; les rapports des écrivains au genre et enfin les approches théoriques littéraires. Nous ne pouvons que louer l'entreprise puisqu'elle met à notre portée des textes difficiles à trouver en même temps qu'elle confirme la validité et l'exhaustivité --du moins en théorie-- de nos recherches. Néanmoins force nous est de constater que contrairement au souhait exprimé dans son ouvrage précédent, Hamon limite son projet au champ de la «grande littérature» à quelques exceptions près⁷². Il nous semble qu'il a manqué une excellente occasion d'y inclure des pratiques descriptives différentes, mais néanmoins profondément travaillées par le littéraire. Outre

70 Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique* 12, Seuil, 1972, pp. 465-485.

71. Hamon, *Introduction*, p. 132.

72. Voir l'ouvrage d'Hamon intitulé *La description littéraire*, note 55.

l'histoire de l'art --critique d'art--, nous pensons plus particulièrement à trois autres types de description: celles de l'histoire, de la littérature de voyages et des premières littératures scientifiques, en particulier celle de l'histoire naturelle du XVIII^e siècle et probablement d'autres que nous oublions. Ces trois catégories de description ne sont pas sans rapport avec l'histoire de l'art comme nous l'avons en partie vu précédemment. Ce n'est pas que ces classes descriptives soient totalement absentes de l'ouvrage d'Hamon, mais elles demeurent en friche.

Tout en se démarquant de l'horizon strictement littéraire d'Hamon et de la théorie de la pure visibilité de Foucault, Denis Reynaud, dans un article fort intéressant, «Pour une théorie de la description au XVIII^e siècle», en définit la nature et explore les modalités du nouveau statut de la description dans l'histoire naturelle du Siècle des Lumières. Sa contribution reste capitale car elle pose, pour la première fois, le problème de la description scientifique et des rapports qu'elle entretient avec la planche gravée. Reynaud reconnaît la dette de ce genre descriptif envers la littérature et explique comment s'effectue le partage:

La description n'est plus le remplissage des intervalles du discours; elle ne s'absorbe pas non plus tout entière dans sa fonction scientifique: elle est porteuse de sa propre vérité, de sa propre beauté, et doit être appréciée pour elle-même. C'est par excellence le lieu où s'exerce le style.⁷³

Commentant le «Discours sur le style» de Buffon, il affirme le caractère propre de la nouvelle description qui consiste dans les qualités suivantes: la précision, la simplicité, l'équilibre, la clarté, la vivacité et la cohérence. Et conclut que:

Buffon fonde [...] littéralement sa conception générale du «bien écrire» sur les préceptes particuliers qu'il avait formulés quelques années auparavant à propos du style de la description scientifique. On serait tenté de dire que pour lui la description est non seulement le fondement de toute science de la nature, mais le modèle de toute beauté littéraire.⁷⁴

En second lieu, les rapports entre la planche gravée et le texte se ramènent à deux conceptions principales: le texte est redondant par rapport à l'image, c'est-à-dire que le

73. Denis Reynaud, «Pour une théorie de la description au 18^e siècle», *Dix-huitième Siècle*, no 22, 1990, p. 349.

74. *Ibid.*, p. 350.

texte dit la même chose que l'image, mais le second demeure plus rapide. En d'autres termes: «La description et le dessin s'interdisent mutuellement de parler de ce qui échappe à l'autre»⁷⁵, comme l'écrivait Réaumur. Cette affirmation fut, nous confie Reynaud, très largement partagée par les naturalistes et rares furent ceux qui n'accompagnèrent pas leurs planches d'un commentaire ou d'une explication descriptive. Dans une démarche tout-à-fait à l'opposé, le discours doit rapporter ce qui échappe à l'autre. Reynaud cite alors Adamson:

[...] le dessin ne peut exprimer dans une seule figure les «diverses formes par lesquelles [les plantes] passent dans tous leurs âges à chaque saison de l'année»: «il ne prend en outre ni les couleurs, ni les saveurs, ni les odeurs, ni les qualités tactiles»; mais il excelle à montrer le «port» des plantes, leur figure, la situation et disposition des parties, «toutes choses plus essentielles que les qualités ci-dessus énoncées, et qu'il est le plus souvent impossible de rendre assez précisément dans une discussion». ⁷⁶

Pour Adamson, la planche a donc la fonction d'exprimer les qualités jugées essentielles, pendant que le texte complète ce que l'image ne peut rendre: les valeurs tactiles, bref ce qui est de l'ordre de la vie --temps, mouvement, couleur, sensation non-visuelle-- et de ce qui sera de l'ordre de l'histoire.

C'est donc dans un contexte structural et sémiologique, autour des figures-clés de Barthes, de Genette, de Hamon et de Foucault que se développe un corpus important d'articles sur la description littéraire et ses rapports avec la peinture. Parmi les exemples les plus intéressants, nous pouvons encore mentionner l'article de Leyla Perrone-Moisés, «Balzac et les fleurs de l'écritoire»⁷⁷, où cette dernière analyse, par le biais du motif des gerbes florales, l'évolution du sentiment amoureux chez les deux protagonistes du *Lys dans la vallée* de Balzac. De façon générale, ces textes n'abordent jamais directement les problèmes spécifiques d'une description d'un «vrai» tableau, c'est-à-dire l'analyse de la représentation dans un tableau réel. Tout au plus rappellent-ils les ressemblances entre le tableau peint et le

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*, pp. 351-2.

77. Leyla Perrone-Moisés, «Balzac et les fleurs de l'écritoire», *Poétique* 43, Seuil, septembre 1980, pp. 295-305.

tableau littéraire, ressemblances liées à la représentation d'un référent commun.

b. l'histoire française de l'art

Les textes recueillis dans cette catégorie doivent beaucoup aux recherches sémiotiques. Comme la sémiologie s'est d'abord exercée sur des textes littéraires, l'une des entrées majeures dans le domaine de l'image s'effectuera naturellement par une évaluation des propriétés mimétiques et métaphoriques du texte. Si la critique et la théorie littéraire structuralistes, en reprenant les diverses parties du discours, ont été amenées à réévaluer le rôle des pratiques de la rhétorique ancienne, à reviser les conceptions classiques de l'ut pictura poesis⁷⁸, à rediscuter les nouvelles définitions de Lessing sur la différence entre les arts

78. La théorie de l'ut pictura poesis, "la peinture est une poésie muette pendant que la poésie est une peinture parlante", domine la peinture européenne du XVe siècle jusqu'à sa disparition au XXe siècle, le XIXe en subissant les derniers avatars. Nous renvoyons le lecteur aux textes suivants: Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles* [1941, édition revue et corrigée 1967], Paris, Macula, 1991. L'auteur reconstitue, à partir des textes des principaux théoriciens --d'Alberti à Lessing-- la théorie générale de l'ut pictura poesis qu'il divise en huit thèmes principaux: la doctrine de l'imitation, l'importance de la dispositio, le théorie de l'expression, les règles de la convenance, le mythe de l'érudition du peintre, la pouvoir de la vision, la transposition de l'unité d'action et les effets recherchés: l'instruction et le plaisir --la délectation-- du spectateur. Ce livre constitue l'une des références les plus connues et les plus utilisées sur le sujet. Par contre, l'ouvrage d'Alain Laframboise, *Istoria et théorie de l'art. Italie, XVe, XVIe siècles* se situe à la jonction de trois textes: de celui que nous venons de présenter, d'*Idea* de Panofsky et de la *Kunstliteratur* de Julius von Schlosser. Plutôt que donner corps à la théorie, de la présenter comme un système complet et auto-suffisant, "par le biais de la citation (de l'extraction), [...] il analyse comment chaque texte fonctionne et comment il module la notion d'istoria" (p. 14), chez les théoriciens les plus connus du XV-XVIe siècles (d'Alberti à Lomazzo). Laframboise devient alors une sorte d'"admoniteur" dans la foulée d'Alberti, qui guide le lecteur ou plutôt lui propose un parcours de lecture rhizomatique, labyrinthique plutôt que linéaire, jouissif plutôt que didactique, où les citations des auteurs à l'étude sont encadrées quatre fois: dans l'épigraphe dont l'un des rôles est de commenter le texte, d'indiquer quelques pistes de lectures en laissant deviner de quoi il s'agit plutôt que d'insister fortement. Ces citations sont majoritairement le fait d'auteurs contemporains, réflexions que nous pouvons lire comme des effractions actuelles dans le passé. Dans le texte lui-même, les citations sont regroupées sous un certain nombre de titres-signal dont le rôle est encore une fois d'indiquer ou de défaire un parcours. Autour des citations, d'autres citations comme commentaires qui dirigent, qui infirment, qui contredisent les citations: cette fois Laframboise les confronte aux textes de la tradition discursive de l'histoire de l'art. Enfin, en contrepoint, en annexes des tableaux commentés ou pas qui illustrent, se moulent ou résistent aux textes anciens ou contemporains. Laframboise écrit dans son avant-propos: "Nous avons hésité entre deux pôles, l'un très factuel, l'autre plus près du

visuels et les arts littéraires, il appartient à Bernard Vouilloux dans un article très important, «Le Tableau: description et peinture», de proposer un schéma structural sur lequel il est possible de voir conceptuellement la parenté historique entre les diverses descriptions --les littéraires et les picturales--. Vouilloux reprend la distinction entre la mimésis et la diégésis de Genette et analyse très finement à tous les niveaux: historique, philosophique et littéraire, la constante fascination de la littérature pour la peinture et explique la transformation lente et progressive --le glissement de sens jusqu'à l'inversion des deux genres-- de la formule d'Horace, «ut pictura poesis», la peinture comme un poème muet et la poésie comme un tableau parlant. Il analyse a nouvelle définition proposée par la critique de Lessing dans le *Laocoon* qui établit la spécificité des deux pratiques, l'une dans l'espace et la seconde dans le temps. La première partie pose donc le problème de la mimésis (de la représentation figurative) et de l'effet de réel.

Dans la seconde partie de l'article, Vouilloux examine l'impact de la théorie de Lessing que l'on retrouve encore, selon lui, dans les concepts de spatialisation et de temporalité utilisés par les critiques littéraires et les écrivains contemporains. Il analyse plus particulièrement l'approche de Louis Marin et l'importance qu'il accorde au regard du spectateur/lecteur dans le parcours duquel il place le temps nécessaire au déchiffrement de la surface tabulaire: entrecroisements des effets du lisible et du scriptible. Et il arrive à la conclusion suivante:

La description d'un tableau comme le tableau que peint la (ou sa) description entrecroisent les effets du visible et de l'écriture: pas plus qu'un tableau, la description ne se donne dans l'instant et n'y donne l'objet; et dès lors qu'elle s'écrit, elle ne fait que dés-écrire le visible, le rendant au mouvement du voir, comme elle se rend au travail du temps.⁷⁹

Louis Marin reste, en effet, une figure incontournable du champ

travail d'écriture, [...]. Que dire de plus de ce texte si ce n'est qu'il ne sera jamais qu'une entrée en matière, une certaine façon d'examiner les traités et les images qui les ont accompagnés. A cause de cela nous n'avons pas cherché les démonstrations qui "marchent" et, au cours de cet itinéraire forcément incomplet, fragmenté, nous avons compté plus sur les effets de sédimentation que de systématisation, oubliant parfois nos modèles de lecture" (p. 15).

79. Bernard Vouilloux, "Le tableau: description et peinture", *Poétique* 65, Paris, Seuil, février 1965, p. 18.

historiographique de l'histoire de l'art française⁸⁰ lorsqu'il s'agit de réfléchir sur le travail de la description des tableaux. Dans une série d'articles remarquables dont un certain nombre ont été regroupés en volume, il explore le champ du lisible et du visible en questionnant les rapports des textes et des images de l'âge classique. Pour Marin, le texte se présente de deux façons, ou bien, il est antérieur au tableau et il constitue une source importante, ou bien il lui est postérieur. Dans le premier cas, nous entrons dans le terrain connu et balisé des études iconographiques --signifiés--. L'analyste, dépassant les préoccupations limitées des «iconologues» --Mâle et Panofsky-- et plus en accord avec la leçon de Francastel⁸¹, suggère qu'il «faudrait [la] généraliser également au signifiant»⁸². Dans le second cas, Marin définit la problématique en ces termes:

c'est la question que posent à la sémiologie les descriptions de tableaux, depuis la note d'exposition jusqu'à l'analyse des «œuvres d'art» que l'on rencontre dans le discours de l'historien de l'art ou de l'esthéticien: problèmes de transcodage ou de transposition intersémiotique du texte au tableau ou du tableau au texte. Selon la seconde de ces validations, il faudra étudier le texte dans le tableau (ou l'objet figuratif) ou en retour, la figure dans le texte; [...].⁸³

En outre, Marin, tout en restant conscient des problèmes que posent ces transferts d'un système de signes --linguistiques-- à un autre --pictural--, considère qu'on ne peut éviter le problème de la mimésis et qu'il devient nécessaire de la problématiser:

[...] tout l'effort de la science moderne du langage a été, dans toute la mesure du possible, de distinguer la relation de signifiante de la relation de référence pour ne s'intéresser qu'à la première qui la fonde comme science formelle. Mais si le signe est défini dans sa plus grande généralité comme un représentant d'autre chose --et si la mimésis, qui ne veut pas dire nécessairement analogie iconique, anime depuis l'«origine», le monde des formes et des objets de l'art -- on comprend qu'une sémiologie de ces objets ne puisse s'affranchir par une simple décision de méthode de la représentation. Mais elle doit la maintenir dans son champ

80. Sans oublier les figures de Schefer et Damisch, bien sûr.

81. Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1968.

82. Louis Marin, *Études sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 10.

83. *Ibid.*

comme problème, et non comme relation obligatoirement postulée des modèles explicatifs qu'elle s'efforce de construire.⁸⁴

Pour aborder ces deux problèmes, Marin propose, dans un ouvrage important, **Études sémiologiques, écritures, peintures**, deux hypothèses de travail et il définit la première de la manière suivante: «[elle] vise le procès d'intégration du référent du tableau --le tableau comme image du monde-- dans son signifié ou plus précisément, la transformation du référent en signifié au terme de laquelle le tableau n'a pas d'autre référent que lui-même dans ses figures [...]»⁸⁵.

La seconde hypothèse y est définie en ces termes: «[...] elle pose dans quelques opérations déterminées, la dissolution du signifié dans le parcours-discours des signifiants, parcours-discours du tableau qui en constitue les figures»⁸⁶. Pour analyser ces processus de transformation et de dissolution, Marin se propose d'utiliser les trois concepts de psychanalyse freudienne de la surdétermination, de la condensation et du déplacement que l'on retrouve dans le travail du rêve, sans négliger les problèmes posés par cette appropriation dans un domaine assez éloigné des préoccupations picturales.

Marin explore donc les diverses facettes de la traduction entre les textes et les images. Dans «Récit pictural et récit mythique chez Poussin», il analyse comment à partir d'un texte considéré comme «référent littéraire» du tableau, l'artiste le traduit sur la toile, --la transposition intersémiotique⁸⁷--, ce qu'il laisse dans l'ombre et ce qu'il choisit de peindre et comment il situe dans l'espace du tableau les aspects du mythe qu'il fait ressortir sur la toile. Dans un second article, «La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin», il examine un tableau de l'artiste classique pour lequel on ne retrouve aucune source textuelle précise,

84. *Ibid.*, p. 11

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

87. Louis Marin, «Récit pictural et récit mythique chez Poussin», *Actes du Colloque d'Urbino, "Analyse du récit"*, Urbino, 1968 et «La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin», *Communications* 15, Paris, Seuil, 1970, pp. 186.

qu'il analyse à partir des titres successifs qui lui ont été attribué. Pour Marin: «Le tableau pourrait [...] apparaître comme un producteur de récits relevant tous d'une même forme matricielle que les lectures successives auront dessinée à la surface du tableau»⁸⁸. L'analyse extraordinairement détaillée qu'en fait Marin, le conduit à conclure à la prolifération figurative où chaque motif iconographique ou figure se trouve engagée par la femme (X) au centre du tableau -- s'agit-il d'une lavandière?-- dans un certain nombre de rapports significatifs. Il écrit: «X est une matrice figurative qui n'a pas de sens en soi, comme les autres figures, mais elle recueille en les figurant, les multiples sens flottants dans les relations nombreuses qui fait apparaître le représentant dans son espace de visibilité»⁸⁹. Par conséquent, il est impossible d'arrêter le sens dans ce qui serait un sens unique du tableau. Et Marin de conclure:

Il est bien certain que les indications précédentes excèdent l'analyse du discours descriptif, dans ses variantes, non sans y révéler quelques repères. Elles ne visaient qu'à une interrogation sur la polyvalence signifiante que le tableau recèle dans sa description réitérée et qui n'est peut-être, que la lecture par un spectateur en état de «délectation», pour parler comme Poussin, un spectateur qui lit les figures de son propre désir dans celles que le désir du peintre, en représentant, trace et déplace dans la surface du tableau.⁹⁰

Onze ans plus tard, toujours dans la même revue, Marin publie un second article intitulé, «La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet». Cette fois il s'intéresse surtout au sujet lui-même qu'il présente ainsi:

Ce travail pose une première question: comment le tableau de peinture représente-t-il ce qui peut apparaître irréprésentable, un défi «naturel» à toute représentation, le sublime? cette question se redouble dans cet autre: comment le discours décrit-il, (représente-t-il) le tableau? La tempête ou l'irréprésentable de la représentation picturale: sublime de la peinture. Le tableau ou l'irréprésentable du discours descriptif: sublimité de la peinture du sublime.⁹¹

88. *Ibid.*, p. 187

89. *Ibid.*, p. 206

90. *Ibid.*

91. Louis Marin, "La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet", *Communications* 34, Paris, Seuil, 1981, pp. 61.

Cette fois, Marin s'attarde longuement sur une contradiction dans le tableau, il remarque l'immobilité et la placidité d'un lac pendant qu'à proximité, une tempête s'élève et secoue tous les autres éléments du paysage:

Et cependant le grand lac dans toute cette agitation de l'air, de l'eau, de la terre et du feu, où tous les éléments mêlent leurs forces multiples, le grand lac du deuxième plan reste immobile et calme, clair miroir sans une ride pour en brouiller les reflets, qui renvoie de l'arbre que la foudre frappe et que le vent bouleverse, une sereine image et, avec elle, celle des édifices et celle de la lumière solaire qui abandonne le ciel à la poussée orageuse de l'obscurité.⁹²

Pour Marin, c'est le regard du spectateur qui s'inscrit dans cette figure étale du tableau. Et le philosophe approfondit ce qu'il avait commencé à explorer dans les études précédentes, à savoir: retrouver des traces du désir du spectateur --de son propre désir-- à l'oeuvre dans le tableau:

A moins que, figure du tableau, le lac ne joue dans le tableau un autre personnage que ceux qui coopèrent au destin ou qui y résistent, un personnage autre, qui n'est plus un personnage du tableau mais le grand oeil du spectateur, du sage que la représentation de l'irreprésentable de la tempête et des passions humaines a ramené à soi, figure d'un regard ramené, renvoyé à son oeil, après tous les parcours et toutes les lectures des lieux, des espaces et des figures du tableau, d'un regard maintenant serein parce qu'approprié à soi-même, dans la présente présence de l'instrument qui a été l'instrument de ce retour. [...].⁹³

L'analyse le conduit, par ce motif figural double, de l'étendue d'eau dans les deux tableaux précédents, à évoquer la figure de Narcisse:

[...] un miroir d'eau calme, celui de Narcisse --mais où, loin d'en mourir par stupéfaction de son propre désir de voir, le regard du sage se contemple dans la figure de l'oeil, en contemplant, apaisé, l'oeuvre de peinture, dans sa présentation «indifférente» à ce qu'elle représente.⁹⁴

Déjà annoncée dans Études sémiologiques, un ouvrage qui regroupe un nombre d'articles

92. *Ibid.*, p. 83

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

élaborés au milieu des années soixante, la transposition intersémiotique et la réception de l'oeuvre par le spectateur constituent deux des problématiques principales qui alimentent la réflexion de Marin. La description y joue donc un rôle capital et incontournable. Dans un texte paru, après la mort de l'auteur, «Le Descripteur fantaisiste, à propos des écrits de Diderot sur le Salon de 1785», Marin réitère ce qui s'impose depuis ses premiers écrits, le désir de voir du spectateur, désir de voir le tableau, mais aussi désir avivé par la description qui non seulement fait voir, mais aussi oriente le regard. Il écrit:

La description trouve ici à se déployer, avec une extrême précision, sous le couvert de ces interpellations «rhétoriques» de lecture. Ce n'est pas l'objet-tableau qui est décrit; ce n'est pas non plus le sujet de l'oeuvre. Tous les effets du tableau seraient perdus, toutes les forces de l'oeuvre exténuées, et ce qui est vraiment l'enjeu de la description --et de l'oeuvre-- force, puissance, pouvoir du visible dans et par l'art, perdu à jamais. Ce qui est décrit ou plutôt travaillé par la description, c'est la relation du spectateur au tableau ou, plus précisément, le désir de voir [en italique dans le texte] du lecteur dans et par le texte qu'il lit du tableau.⁹⁵

On ne peut donc faire l'économie de la description sans considérer le travail de Marin. Mais les approches de Marin ne peuvent pas être facilement utilisées, sa pratique longue et expérimentée des concepts sémiologiques et psychanalytiques, sa connaissance approfondie de la littérature classique, son regard amoureux, mais «aiguisé» des images, alliés à un grand raffinement de la pensée, la maîtrise des niveaux littéraires et scientifiques, la manipulation incantatoire et paradoxale de la langue française rendent l'exercice périlleux pour tout autre que lui. Nous nous retrouvons dans une position similaire à celle qu'invoquait Laframboise lorsqu'il faisait part de ses hésitations dans l'avant-propos de son ouvrage, quand, en reprenant ses propres termes, il «[...] chercha[i]t où logeait [son] aptitude et comment «performer» [son] discours, [...] séduit par la force de l'écriture des autres [Damisch, Marin, Barthes, etc.] quand elle rencontrait, réalisait leur savoir»⁹⁶. De plus, la subtilité et la

95. Louis Marin, "Le descripteur fantaisiste" in *Des pouvoirs de l'image*. Glòses. Paris, Le Seuil, 1993, pp. 80-81.

96. Laframboise, *op. cit.*, p. 15.

profondeur de la réflexion de Marin, les multiples variations de sa problématique, le choix paradigmatique de la production artistique confèrent au texte une valeur exemplaire et générique. C'est comme si à travers la découverte des multiples facettes du tableau s'inscrivait non seulement le regard original et particulier de Marin, mais qu'il traçait en creux, de façon définitive, le modèle structural du tableau et l'approche subjective. Cette oeuvre pourrait, en outre, prendre en charge tous les tableaux de la même catégorie et tous les regards portés sur lui, de là l'impression d'un discours savant, brillant et définitif.

La pensée de Marin alimente notre propre travail sur les analyses de tableaux du dix-neuvième siècle et nous permet de saisir certaines modalités du travail du désir de l'historien à l'oeuvre dans l'image sans nous faire oublier toutefois que notre travail reste avant tout historiographique, c'est-à-dire qu'il ne s'effectue pas dans le rappel épiphanique de l'oeuvre, ni à travers la construction particulière fantasmatique d'un grand auteur/penseur, mais plutôt dans l'analyse structurale du discours qui cherche à voir comment se construit dans la description textuelle un sens «moyen»⁹⁷ du tableau. La dimension subjective ou psychologisante de Marin ne disparaît pas, mais s'exprime d'une autre manière. Enfin, son travail tout en considérant comme opaque les discours sur les tableaux-- loin de la transparence traditionnelle du discours en histoire de l'art--, propose une lecture actuelle «unifiante» sur une oeuvre --qui lui donne un/des sens ici et maintenant-- et non pas, ce qui nous intéresse ici, de voir fonctionner les méthodes descriptives historiographiques dans le temps. Même s'il utilise des documents anciens, donc historiques, il les choisit dans la même aire synchronique et son analyse reste résolument actuelle.

97. Marc Angenot, **1889, Un état du discours social**, Longueuil, 1989, p. 13. Par discours social, Angenot entend: "[...] les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible -le narrable et l'opposable- et assurent la division du travail discursif." Pour notre propos, nous avons traduit par discours moyen, c'est-à-dire les énoncés généraux à partir desquels la critique et les amateurs forgent leur propres notions.

c. l'histoire anglo-américaine de l'art

L'engouement très fort pour la théorie française ont transformé le visage d'une certaine l'histoire de l'art anglo-américaine. Norman Bryson dans *Calligram* trouve que le milieu français jouit d'une triple supériorité sur le milieu anglo-saxon. Selon lui, en France, le travail sur les productions artistiques n'est pas un domaine réservé aux seuls historiens de l'art et il écrit:

Perhaps the first in importance of these features is that major figures in French intellectual life do not hesitate to discuss works of art; and to do so not in the marginal or occasional essay, but in the course of their main or central work. When Michel Foucault, in *The Order of Things*, analyses Velazquez' *Las Meninas*, and Jacques Lacan, in *The Four Fundamental Concepts*, discusses Holbein's painting of *The French Ambassadors*, we find important theses being presented across what is to us an entirely unknown and unfamiliar idiom, a form of writing that is not art history as we in the English-speaking world know it (yet if it is not art history, what is it?).⁹⁸

En second lieu, Bryson note que les Français ne font pas une distinction aussi stricte entre l'histoire de l'art et la critique d'art que les Américains et les Anglais⁹⁹. Les théoriciens français s'intéressent également aux oeuvres contemporaines. S'il n'y a pas de frontières précises, en France, entre les deux domaines, dans la tradition anglo-américaine, les deux restent complètement séparés, sauf en littérature. Bryson constate avec consternation que:

To our official art history the past is past, is over and done with: it is a past, rather than a tradition in the sense of T.S. Eliot [...], in which the new work can be felt to modify the shape of tradition, and actually to alter the past from which it emerges.¹⁰⁰

La conception historiciste de l'histoire de l'art anglo-américaine exige une pureté de la vision, une forme de puritanisme, s'empresse-t-il d'ajouter, qui a pour conséquence d'empêcher toute circulation féconde du présent vers le passé. Le déplacement

98. Norman Bryson, ed., *Calligram, Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. xiv.

99. *Ibid.*, p. xv.

100. *Ibid.*, p. xvi

tenté par quelques-uns n'a réussi qu'à susciter de la méfiance de la part des historiens d'art, lesquels ne voient même pas l'influence de leur propre présent, des enjeux et de l'orientation de la création artistique contemporaine sur leur propre façon de concevoir l'histoire.

Bryson considère, par conséquent, que la France a une plus grande conscience des enjeux et des débats intellectuels contemporains que leurs homologues anglo-américains. Il souligne en particulier l'apport de la théorie du signe qui a complètement transformé le paysage intellectuel de la France d'après-guerre. Il écrit:

That such a dissociation is less pronounced in France must, among other factors, be ascribed to the far more sophisticated understanding of the relation of signs to history that appears in the great intellectual movements in France since 1945: existentialism and phenomenology, but particularly structuralism and post-structuralism.¹⁰¹

Bryson se fait, à notre avis, une image du champ français de l'histoire de l'art un peu idéalisée et qui ne correspond pas entièrement à la réalité. Il la voit plus «théorique» qu'elle ne l'est en réalité et ne doit pas connaître toute une littérature didactique dépassée¹⁰² que les institutions américaines ne publieraient plus, le recours de plus en plus fréquent aux traductions anglo-américaines plus conservatrices pour combler des lacunes importantes dans divers domaines et le retard dans la traduction des ouvrages fondamentaux, renouvelant le champ artistique¹⁰³, que la tradition anglo-américaine prend pour acquise. Nous n'essayons pas de diminuer le champ de l'histoire de l'art français, au contraire, elle a une longue tradition, de grands historiens et une importance que le «mainstream» international --anglo-américain-- n'a pas reconnu à sa juste valeur jusqu'à maintenant, mais elle n'est pas principalement formée par des auteurs que Bryson nous présente comme une «New Art History from France». En effet, les auteurs choisis par Bryson, à l'exception de Marin, ne sont qu'indirectement liés au

101. *Ibid.*, p. xvi.

102. Ne mentionnons ici que la collection, *Connaissances artistiques*, publiée chez Bordas entre 1990-1994, en 8 volumes.

103. Comme la première traduction, en 1952, des *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* [1915] de Woelfflin; en 1967, *Essais d'iconologie* [1939] de Panofsky et, en 1991, de Rennselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles* [1967], etc.

champ institutionnel de l'histoire de l'art. Contrairement à la tradition intellectuelle anglo-américaine, les penseurs français n'hésitent pas à «penser» les oeuvres d'art. Comme le faisait remarquer David Macey, l'auteur de *Lives of Michel Foucault*, dans une conférence qu'il donnait à l'Université de Montréal, en avril 1995, il existe une tradition particulière à la France qui permet aux philosophes de s'aventurer dans le champ spécifique de l'art et de l'histoire de l'art. Macey la fait remonter à Diderot et nomme quelques philosophes connus qui se sont appropriés de quelques figures d'artistes comme l'étude de Jean-Paul Sartre sur Tintoret et celle de Merleau-Ponty sur Cézanne ¹⁰⁴. En fait, l'histoire de l'art institutionnelle de la France -- universités et musées-- fonctionne sur le même registre que l'histoire de l'art anglo-américaine: la spécialisation et érudite exclusive par périodes et les frontières restent assez étanches entre le passé et le présent. Il revient aux penseurs, philosophes, sociologues et autres, oeuvrant la plupart du temps dans des centres de recherche «haute gamme» -- le Collège de France, l'École pratique des Hautes études --indépendants des universités et des musées, de transgresser les frontières disciplinaires établies par la recherche historique du dix-neuvième siècle.

Il ne serait pas très utile pour notre propos de relever tous les ouvrages anglo-américains significatifs qui reprennent, d'une façon ou d'une autre, les grands axes de la recherche française ¹⁰⁵, représentés par Lacan, Barthes, Foucault, car leurs préoccupations ne recoupent pas directement les nôtres. Nous pouvons mentionner, à titre d'exemples, la relecture de la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles français de Norman Bryson dans *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime* ¹⁰⁶, à partir des concepts sémiotiques de la

104. Notes personnelles de l'auteur.

105. Keith Moxey "Hieronymus Bosch and the World Upside Down: The Case of *The Garden of Earthly Delights*" in *Visual Culture. Image and Interpretations*, ed. by Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, Hanover (NH), Wesleyan University Press, 1994, pp. 104-140. Ainsi que les autres articles de cette anthologie critique.

106. Norman Bryson, *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 6. Il définit les deux concepts de la façon suivante: "By the 'discursive' aspect of an image, I mean those features which show the influence over the image of language [...]. By the 'figural' aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language -its 'being-as-image'."

discursivité et de la figuralité, empruntés à Jean-François Lyotard. Le rapport au descriptif n'est pas toujours explicitement formulé bien qu'on le retrouve développé d'une manière implicite puisque cet auteur propose une nouvelle lecture des oeuvres et des textes, lecture qui prend ses distances avec l'une des figures fondatrices de l'histoire de l'art britannique, Ernst Gombrich¹⁰⁷. David Summers se situe davantage dans la lignée d'un Michael Podro et questionne les fondements philosophiques de la description des oeuvres des «grands» historiens contemporains¹⁰⁸. Il ne faut toutefois pas passer sous silence le chapitre sur la description et l'interprétation dans l'histoire de l'art moderne de l'ouvrage de David Carrier, intitulé *Principles of Art History Writing*. Celui-ci divise la description en deux catégories: il la voit d'abord comme une *ekphrasis* qu'il définit exclusivement comme «une recreation verbale d'une histoire peinte dans un tableau»¹⁰⁹, qui se serait développée à une époque où les illustrations n'existaient pratiquement pas et où tous les lecteurs n'étaient guère familiers avec les oeuvres. En second lieu, il la considère comme une interprétation bien spécifique, qui serait devenue possible avec le développement de la photographie et la professionnalisation académique de la discipline, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, et qu'il présente ainsi: «An interpretation, by drawing attention to key details that -- like the lines and visual quotations Steinberg discusses--may not have been identified earlier, shows that attending to these

107. Il faut lire attentivement le premier chapitre de *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, New York, Cambridge University Press, 1984, intitulé "Tradition and its Discontent" pour mesurer la distance qui sépare la génération de Gombrich, l'une des dernières figures marquantes de cette forte pratique d'origine philologique et philosophique allemande qui ont modelé l'histoire de l'art anglo-américaine depuis plus de cinquante ans et la plus jeune génération d'historiens d'art qui remettent en question les fondements mêmes de cette tradition.

108. David Summers, "Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description", *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, Winter 1989, pp. 372-406. Summers discute de la description formaliste et de la dichotomie entre l'analyse formelle woelfflinienne et les interprétations iconographiques de Panofsky à partir de leurs *a priori* pré-kantlens, nous avons choisi de simplement reconnaître son travail puisque ses interventions restent très périphériques par rapport à nos propres préoccupations. Il faut mentionner aussi, "The 'Visual Arts' and the Problems of Art Historical Description", *Art Journal*, Vol. 42, Winter 1982, pp. 301-310; etc.

109 David Carrier, "*Ekphrasis* and Interpretation: The Creation of Modern Art History" in *Principles of Art History Writing*, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991, p. 103: "An *ekphrasis* is a verbal re-creation of a story depicted in a painting."

picture elements may change our sense of the whole»¹¹⁰. Sa vision de l'interprétation, avec l'importance accordée aux «key details» reste très semblable à la définition que fait Panofsky de la description pré-iconographique qui, écrit-il, «se maintient entre les limites de l'univers des motifs»¹¹¹. Il définit les motifs de la façon suivante: «Les objets et événements dont la représentation par des lignes, couleurs et volumes constitue l'univers des motifs [qui] peuvent être identifiés [...] sur la base de notre expérience pratique»¹¹².

De plus il semble qu'il existerait pour une époque donnée -la nôtre, par exemple-- une description «idéale», temporairement, qui réunirait tous les détails du tableau. Pour lui l'ekphrasis et plus particulièrement la description vasarienne lui semble intéressante dans la mesure où elle sert de point de départ à l'interprétation et permet de mesurer l'écart entre le travail de Vasari et celui des historiens professionnels contemporains. A Vasari, il oppose Woelfflin, Gombrich et Steinberg et son propos est de tenir compte du répertoriage et des apports particuliers de chacun dans la construction du discours artistique au sujet d'éléments picturaux spécifiques¹¹³. Carrier a tendance à dissocier la simultanéité du voir et du comprendre, pour situer la description et l'interprétation à deux niveaux différents: le premier s'inscrirait dans la surface et l'autre dans la profondeur, il écrit: «An ekphrasis is concerned with the visual appearance of an artwork; an interpretation aims to reveal its deeper meaning»¹¹⁴. Cette affirmation lui permet de situer Vasari à un premier niveau et les historiens d'art professionnels contemporains à un second niveau. Il défend sa position en ces termes:

What separates the modern art historian from Vasari is not just her [sic] concern with interpretation, but her [sic] inability to accept his view that the artwriter's goal is to re-create the scene depicted. The cinquecento artwriter who believes that language can metaphorically re-create the depicted scene and the modern interpreter who thinks that drawing attention to parts can explain the significance of the entire picture have different conceptions of artwriting. And once we have read modern interpretations that seek the meaning of Michelangelo's

110. *Ibid.*, pp. 99-100.

111. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*. p. 23.

112. *Ibid.*

113. Carrier, *op. cit.*, pp. 103-105.

114. *Ibid.*, p. 110.

Conversion of Saint Paul, Vasari's concern with retelling the story told in the picture seems much less interesting.¹¹⁵

Ses affirmations nous semblent douteuses à plusieurs points de vue. D'abord la successivité des opérations entre la reconnaissance visuelle et la signification des signes visuels sont sujet à revision. Qu'il suffise ici de rappeler la discussion sur la description et le déchiffrage de l'image de Pierre Francastel dans **La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento**¹¹⁶, et les fondements théoriques sur lesquels Louis Marin établit une simultanéité entre la description et l'interprétation. Ce dernier explique:

Dans ce discours [descriptif], se nouent de façon primitive le langage et l'image, à un point d'insertion qui pourrait apparaître comme le point de départ de tout métalangage pictural. Le fait que ce point nous semble inassignable comporte de grandes conséquences théoriques: toute description est d'emblée lecture sous son double aspect de parcours visuel de la surface plastique selon l'ordre ou les ordres des jalons qui y sont déposés et de déchiffrements mental et perceptif de ces mêmes signaux comme signes dans un discours. Autrement dit, il nous paraît difficile de distinguer deux phases dans l'approche d'un tableau, l'une «factuelle» descriptive, l'autre «signifiante», interprétative, qui serait construite sur la première dont elle recevrait ses limites objectives et ses conditions empiriques de possibilité.¹¹⁷

En corollaire, Carrier considère qu'il demeure historiquement impossible de retourner aux «simples» descriptions, que l'intérêt contemporain réside dans la découverte de la signification du tableau, il écrit:

The road from ekphrasis to interpretation is a one-way street. Once artwriters turn from creating ekphrases to interpreting it, it is hard to imagine how that turn could be reversed.¹¹⁸

Cela implique un progrès historique entre un premier état et un second qui nous semble anachronique et sans dimension historique. Pour le sémioticien français, le terme de description regroupe l'ensemble des lectures possibles qui dans leur diversité «construisent le système de

115. *Ibid.*, p. 109

116. Pierre Francastel, **La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento**, Paris, Gallimard, 1968. Plus particulièrement, le sujet et le sens. De la description au déchiffrage: la mémoire, l'image-relais, les parcours imaginaires, pp. 32-38.

117. Marin, "La description de l'image...", pp. 187-188.

118. Carrier, *op. cit.*, pp. 118-119.

différences constitutives du texte du tableau»¹¹⁹. Le positionnement de Carrier est similaire, à première vue, à celui de Louis Marin qui proposait de lire les sens possibles du tableau dans les différents textes qu'il avait suscité. Mais, en fait, sa position est très différente, car Marin n'additionne pas les différentes lectures qui permettraient de découvrir un sens global, sens qui indiquerait le chemin à parcourir pour une lecture encore plus riche. Au contraire, Marin fait intervenir le désir du spectateur et les parties aveugles ou en lumière sont autant de miroirs qui mettent en scène le spectateur. Pour Marin, la lecture complète est toujours différée, fantasmée pendant que pour Carrier, plus empirique, un sens final et permanent pourrait éventuellement être décelé.

L'approche que Michael Baxandall développe dans *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*¹²⁰, sous les termes d'«inferential criticism» nous semble offrir aussi quelque intérêt. L'historien analyse les enjeux de l'explication historique des images —«historical explanation of pictures»— pour l'histoire de l'art. En d'autres termes, il tente de voir comment les mots et les concepts s'immiscent entre/dans l'explication et la production artistique¹²¹. A partir d'une description antique, d'une *ekphrasis* du poète antique, Libanius, Baxandall définit le genre de la façon suivante: «[...] a description is a representation of thinking about a picture more than a representation of a picture»¹²². La définition qu'en donne l'historien demeure assez différente de la désignation très conventionnelle de Carrier, elle est donc une représentation de la pensée à propos d'images déjà vues. Bien que la description et l'explication soient toujours liées¹²³, la description reste le moyen par lequel l'explication se donne et médiatise le tableau. Baxandall la considère ostentatoire quand elle rappelle à la

119. Marin, "La description de l'image...", p. 188.

120. Michael Baxandall, *Pattern of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985 qu'il avait déjà partiellement publié sous le titre de: "The Language of Art History", dans la revue: *New Literary History*, Vol. 10, Spring 1979, pp. 453-65. Article repris encore une fois sous une forme abrégée et sous un nouveau titre: "The Language of Art Criticism" dans l'anthologie de Salim Kemal and Ivan Gaskell, *The Language of Art History*, New York, Cambridge University Press, 1991, pp. 67-76.

121. Baxandall, *Pattern of Intention*, p. v: Il écrit: "The problem here is the interposition of words and concepts between explanation and object of explanation."

122. *Ibid.*, p. 5.

123. *Ibid.*, p. 1: "[...] Interpenetrate each other".

mémoire un tableau absent ou bien démonstrative lorsqu'elle parle d'une d'une oeuvre présente¹²⁴.

Baxandall identifie trois catégories de termes dans une description: ceux qu'il nomme, «the effect words», c'est-à-dire les mots qui rendent compte de l'effet du tableau sur le spectateur; les «comparison words», ceux qui parlent du tableau en termes métaphoriques et enfin une troisième catégorie, les «cause words» que Baxandall explique de la façon suivante: «Here we describe the effect of the picture on us by telling of inferences we have made about the action or process that might have led to the picture being as it is: [...]»¹²⁵. Naturellement dans la description elle-même, les catégories ne se présentent jamais avec la même clarté. En fait cette description comme la définit Baxandall «is an untidy and lively affair»¹²⁶.

Cette méthode tripartite doit permettre à l'analyste de retrouver les intentions de l'auteur, non plus identifiées comme ce qu'est passé dans l'esprit du créateur, mais comme:

an analytical construct about his ends and means, as we infer them from the relation of the object to identifiable circumstances. It stands in an ostensive relation to the picture itself.¹²⁷

Cette reconstitution analytique doit à son tour tenir compte de multiples variables dont les différences culturelles qui place l'analyste en position externe (observatrice) par rapport au producteur qui participe de l'intérieur, qui «baigne» dans sa culture environnante¹²⁸. L'historien explique cette différence en essayant de retrouver le sens du mot «commensurazione» dans le contexte précis de Piero della Francesca et voir dans quelles mesures il peut s'appliquer au **Baptême du Christ** de Piero della Francesca. Pour ce faire, Baxandall soumet sa définition du terme à trois critères qu'il identifie comme l'«external decorum», l'«internal decorum» et la parcimonie¹²⁹. Il explique la première comme l'épreuve de la vraisemblance, la seconde, comme la cohérence interne du tableau et la troisième, plus

124. *Ibid.*, p. 8.

125. *Ibid.*, p. 6.

126. *Ibid.*, p. 11.

127. *Ibid.*, p. 109.

128. *Ibid.*, pp. 109-11.

129. *Ibid.*, p. 120.

difficile à comprendre, voit l'oeuvre comme une expérience visuelle particulière. Baxandall écrit: «The third mood is critical necessity or fertility. One does not adduce explanatory matter of inferential kind unless it contributes to experience of the picture as an object of visual perception»¹³⁰. Le travail de L'historien anglais reste intéressant car il rend visibles les fondements méthodologiques de la description telle qu'elle se pratique ou devrait se pratiquer dans le champ de l'histoire de l'art. Sa méthode nous semble cependant une réflexion a posteriori sur une pratique intelligente de l'analyse qui tient compte à la fois de l'opacité des mots et de l'expérience contemporaine de l'analyste. Elle ne peut véritablement nous aider puisqu'elle propose un modèle actuel pour construire les descriptions et analyses. Mais elle a l'avantage de nous sensibiliser aux niveaux de langage qui sont en jeu dans les explications d'oeuvre.

Les ouvrages et les articles que nous venons d'examiner constituent, à notre avis, l'axe central des préoccupations anglo-américaines et nous fournissent quelques pistes intéressantes. Force nous est pourtant de constater que les préoccupations historiographiques restent secondaires et que, pour ces analystes, l'énonciation prend de plus en plus d'importance, certes, mais elle reste toujours, en quelque sorte, soumise au dévoilement de l'oeuvre. Cet horizon incontournable de l'oeuvre est une caractéristique de l'histoire de l'art et nous ne pouvons guère l'éviter, mais il ne faudrait pas que cette forte présence de la production nous empêche d'essayer de saisir comment historiquement le commentaire de l'oeuvre s'est structuralement constitué. L'un des aspects mentionnés par nos auteurs, mais jamais approfondi, reste le rôle dévolu à la rhétorique dans la formation des discours descriptifs de l'histoire de l'art. Von Schlosser note son importance et sa longévité dans la formation de la littérature artistique. Il écrit:

Un quatrième genre, entièrement subjectif, vient prendre position à côté de ces orientations technique, historique et topographique de la littérature consacrée aux oeuvres d'art. Ce genre provient du milieu des poètes, rhéteurs et journalistes, et il utilise surtout les oeuvres d'art comme source d'inspiration et

130. *Ibid.*, p. 121.

comme prétexte pour les jeux de l'intelligence, les traits d'esprit, l'humour du moment. Il n'est pas rare que cette littérature des «ekphrasis», de descriptions feuilletonesque de tableaux renferme des ébauches d'une critique esthétique du style, [...].¹³¹

Et il conclut en écrivant que, bien qu'elle soit originaire dans l'Antiquité, elle ne peut démentir ses origines rhétoriques et, même si elle demeure localisable à des périodes précises, -- l'Antiquité latine, Byzance-- elle a connu une longue survie qui ne se terminerait pas nécessairement au début de la Renaissance¹³².

En effet, cette tradition ne s'est nullement confinée à la tradition italienne, nous la retrouverons ultérieurement. Avant d'aborder la troisième partie, il nous semble important de s'arrêter un peu sur la notion d'ekphrasis vasarienne pour bien comprendre les incidences qu'elle pourrait avoir sur les descriptions-analyses du XIXe siècle français. Ensuite, dans cette troisième partie, nous analyserons les relations entre la rhétorique ancienne et les pratiques d'écriture de Charles Blanc.

2. la notion d'«ekphrasis» vasarienne

La source de toutes les catégories de description origine dans la «descriptio» et l'«ekphrasis» de l'ancienne rhétorique, genre littéraire familier qui a servi de modèle aux *Vite* de Vasari¹³³, texte originaire d'où émerge toute écriture ultérieure en histoire de l'art. Si le mot latin ne cause aucune difficulté, il nous paraît utile de nous arrêter plus longuement sur le mot grec. Hamon définit le mot en ces termes:

Il désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à

131. Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 46.

132. *Ibid.*, p. 47.

133. Svetlana Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, Nos. 3-4, 1960, p. 192. Elle écrit: "The Lives are not of a single piece but a combination of four distinct traditional ways of writing on art: (1) the lives of the artists themselves following the lives of famous men, such as Plutarch's; (2) the descriptions of the works, which is in the rhetorical tradition of *ekphrasis* represented first by Homer and followed by Statius, Martial, Philostratus, Lucian and others; (3) the introductions to each part which consider the development of style in a manner similar to ancient rhetorics, and (4) the technical prefaces in the tradition of Vitruvius. Vasari's achievement lies not merely in including all these approaches in one work (although it is true that he is the first to do so), but in actually relating them to each other."

un récit) d'une oeuvre d'art réelle ou imaginaire --peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc-- que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. [...] Il s'agit donc d'un beau développement «détachable» (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une oeuvre d'art. ¹³⁴

L'importance de l'«*ekphrasis*» en histoire de l'art n'est plus à démontrer. Comme nous l'avons vu, Julius von Schlosser lui accorde une grande importance dans le développement de la littérature artistique du Moyen Age --l'art byzantin-- et de la Renaissance italienne --influence de la littérature antique--, mais il ne la mentionne plus après la fin du XVe siècle. Cette façon un peu rapide de disposer de la description montrerait peut-être le peu d'intérêt de l'histoire de l'art traditionnelle pour ses propres procédures d'énonciation. Mais avec l'importance de la sémiologie, les rapports entre les textes et les images se poseront de façon nouvelle et revaloriseront ces anciennes techniques rhétoriques. On peut voir la différence de conceptions textuelles en regardant les analyses de trois spécialistes de Vasari et l'importance qu'ils accorderont à cette figure.

Dernièrement, entre 1981 et 1988, dans la plus récente des éditions critiques françaises des *Vite*, traduite et commentée par une équipe de chercheurs sous la direction d'André Chastel, ce dernier se contente de mentionner l'apport de Vasari à ce sujet sans véritablement analyser la fonction essentielle de la description dans la formation de l'histoire de l'art italien. Il commente de la manière suivante:

Mais il y a un domaine où Vasari se sent assez fort pour innover, celui de la description ou *ekphrasis* dont il a fait un usage systématique et parfois déconcertant. Obéissant aux règles de la composition littéraire, il lui arrive d'explicitier dans son évocation des oeuvres des traits qu'elles ne font que suggérer, et parfois d'en ajouter par une association invincible avec des modèles convenus. [...] Dans d'autres cas, travaillant de mémoire, il a instinctivement enrichi sa description pour mieux restituer l'*affecto* et le sens de l'action, à laquelle il ramène toute la composition. [...] ¹³⁵

L'auteur illustre ses affirmations par deux exemples et sanctionne ce court passage en citant le remarquable article de Svetlana Alpers sur le sens de l'«*ekphrasis*» dans la seconde édition des

134. Hamon, *La description littéraire*, p. 8.

135. Chastel, *op. cit.*, p. 21.

Vite, mais sans expliciter le rôle constitutif que l'historienne d'art américaine confère aux descriptions avant de passer à un autre sujet: l'imitation de la nature. Chastel ne fait donc aucun lien entre les évocations narratives de l'auteur florentin et la seconde introduction où ce dernier développe sa vision historique et esthétique de l'art italien et il limite la fonction de la description vasarienne à l'évocation verbale d'un tableau absent, évocation certes nécessaire, mais dont le mode poétique insuffisant aurait pu/aurait du être traité fort différemment.

C'est que le travail de Chastel se situe ailleurs. Fidèle aux exigences d'une approche critique des textes, l'historien fait précéder chacune des biographies d'une introduction dans laquelle il indique sa place dans la structure d'ensemble de l'oeuvre, en signale les erreurs, les manques et les confusions de l'auteur, établit la structure interne de chacun des textes et, si Vasari manque d'informations, Chastel analyse «l'artifice révélateur par lequel [le Florentin] se tire d'affaire»¹³⁶. Il pose un regard exégétique sur l'oeuvre de Vasari en cherchant à expliciter à travers les épaisseurs du texte --les faiblesses et les partis pris de l'historien¹³⁷--, la vérité fondamentale de la construction historique vasarienne. C'est pourquoi il peut écrire à propos de la perception vasarienne de Piero della Francesca:

Familier avec le chef-d'oeuvre de l'église Saint-François d'Arezzo, Vasari en fournit une description détaillée et remarquable. Il ne relève pas seulement les trouvailles de détail, mais aussi la «maniera dolce e nuova» du peintre et, avec un grand bonheur d'expression, parle des «colonne divinamente misurate». Il donne aussi de bonnes informations sur les ouvrages du peintre à Borgo, comme la **Madonne de Miséricorde** et la **Résurrection du Christ**.¹³⁸

Et Chastel déplore en même temps que: «Tous ces disparates rendent donc la Vie de Piero un peu décevante, malgré deux ou trois indications irremplaçables. Il est dommage que Vasari n'ait pas tiré un meilleur parti du balancement du monde des cours (Ferrare, Urbino) et de celui des bourgades (Arezzo, Borgo), qui définit la double face du génie à la fois noble et rustique de Piero»¹³⁹. Le travail de Chastel s'inscrit dans le «mainstream» de la tradition de la littérature

136. Chastel, *op. cit.*, I, p. 31.

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*, III, pp. 315-16.

139. *Ibid.*

artistique en conservant aux *Vite* de Vasari leur pertinence --corrigée et augmentée, il est vrai-- de document historique de première main dont la mise en oeuvre des événements, le souci d'érudition et le jugement esthétique ont établi des paramètres encore valables. Pour Chastel, la valeur documentaire --historique-- et fondatrice (modernité) du projet vasarien a préséance sur toutes autres considérations. On peut comprendre qu'un texte de présentation ne peut s'engager dans des explications longues et complexes, mais il est quand même dommage que Chastel n'ait pas fait une place plus grande aux réflexions de Svetlana Alpers.

Les préoccupations de cette dernière ainsi que celles de Paul Baroisky pour ne prendre que deux exemples importants se situent dans une perspective toute différente. Ils tiennent compte de l'énonciation, des pratiques et des stratégies textuelles dans l'élaboration du récit vasarien plutôt que du sens des seuls énoncés. L'étude de l'historienne californienne demeure difficile à circonscrire à cause de la densité et du raffinement de l'analyse. Mais résumons la brièvement en disant qu'elle établit les rapports nécessaires entre l'«ekphrasis», l'«invenzione» et le «disegno», bref entre les procédés d'écriture et les éléments importants de la conception du progrès historique et esthétique. Ce qui nous semble nouveau dans son analyse, ce sont les liens intimes qu'elle établit entre les genres d'écriture et le contenu conceptuel ou théorique. Elle écrit:

Admitting their [the descriptions] rhetorical character, we can rather define the descriptions as a revival and continuation of the traditional devise of «ekphrasis». This at once explains the narrative technique and opens the path to investigate the way Vasari looked at and evaluated art.

But this definition of the descriptions does not by itself explain why Vasari describes paintings exclusively in terms of narrative qualities while this aspect is not comprehended by the «perfetta regola dell'arte» This is essentially the problem of how two different parts of the lives --the description and the introduction--are related, and thus leads us back to the question of the context in which we should read the entire lives. [...] It is by yoking the «how to do it» of the technical preface, the notion of progress of art to ultimate perfection of the introductions, and the descriptions of paintings as narratives -- all commonplaces at the time-- that he develops the distinction between imitation, as the means or skills of art which are

perfected in time, and narration as the constant end of art.¹⁴⁰

Alpers montre donc comment la description n'est pas qu'un hors d'oeuvre littéraire faisant une pose dans le texte, mais qu'elle permet à Vasari de situer le travail artistique des différentes générations d'artistes. Pour elle, la régularité narrative de la description, d'une période à l'autre, de Giotto à Raphaël, fait état des progrès constants des artistes dans l'«inventio». Michel-Ange demeure assurément le maître incontesté et insurpassable du «disegno» dans la première édition des *Vite*, pourtant dans la seconde édition, Vasari repositionne de façon avantageuse Raphaël. Ce dernier ouvre littéralement la voie à une autre sorte de progrès artistique, celle de l'invention. Elle écrit:

Invenzione, as we saw it in the technical preface, provides the narrative theme and the various and appropriate figures and ornaments to narrate that theme. Since the mastery of the nude itself represents complete technical proficiency, invenzione concerns not further skills, but rather the telling of the story. It is really part of the istoria and thus supplies the basis for ekphrasis, which [...] assumes the technical means and is concerned with the rich and psychologically true narrative. [...] [«Il campo largo»] suggests the great number and variety of things which the artist can make by utilizing rather than by vainly attempting to improve upon the already perfected means of Michelangelo.¹⁴¹

Cette conception envisagée, dès 1960, par Alpers, est continuée d'une façon encore plus approfondie par Paul Barolsky dans une brève mais remarquable étude intitulée: **Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari** et publiée en 1991. Ce dernier considère son livre comme une tentative de lecture «revisionniste» qu'il destine aux spécialistes de la Renaissance italienne. Il la présente en ces termes:

a revisionary reading of Vasari --a reading that, built on the foundations of a vast scholarship on Vasari, attempts to argue that his *Lives* is a much more subtle and complex work of both history and imaginative literature that has been previously supposed.¹⁴²

En outre, il la propose à des débutants --à ses étudiants probablement-- comme un

140. Alpers, *op. cit.*, pp. 191-192.

141. *Ibid.*, p. 208.

142. Paul Barolsky, **Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari**, University Park, (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991, p. xiii.

commentaire destiné à les initier à la lecture jouissive de Vasari¹⁴³. Barolsky insiste, par un grand nombre de courts textes amusants et incisifs, sur la nécessité de lire non seulement les énoncés historiques ou esthétiques des *Vite* de l'Arétin --ce que Chastel nous proposait--, mais de les lire comme une «grande» oeuvre littéraire grâce à laquelle Vasari nous informe «poétiquement» sur l'univers artistique qu'il crée et qui répond à des impératifs sociaux bien précis: amuser son public aristocratique tout en les instruisant sur l'art et les artistes. Barolsky recoupe les préoccupations d'Alpers en ce sens qu'il met en évidence «l'effet-[histoire] du texte comme rapport inscrit dans le texte et construit par lui»¹⁴⁴, en d'autres termes, Barolsky refuse de séparer la construction historique de l'artiste florentin et le texte qui lui sert de support.

Pour nous, l'analyse des deux derniers historiens reste capitale, car elle justifie notre souci d'analyser l'énonciation historiographique et elle met en évidence les rapports entre la rhétorique et l'écriture de l'histoire de l'art, rapports que la tradition de la grande critique littéraire française a quelque peu occultés, ou plutôt a orienté différemment. Il faut sans doute reconnaître la dette de la critique d'art envers Diderot, maintes et maintes fois affirmées, mais peut-être devons-nous nous tourner vers la survivance des pratiques rhétoriques pour trouver la structure sur laquelle se fondent les premiers balbutiements historiographiques du XIXe siècle français. Selon George A. Kennedy, il existe une rhétorique classique de second niveau dans les arts et qui diffère de la littérature. Il écrit:

In antiquity the analogy between rhetoric and painting or sculpture was repeatedly noticed, by Aristotle, Cicero, and Quintilian among others, and the analogy to architecture is occasionally mentioned as well. Writers on the arts sometimes borrow terminology from rhetoric. In the Renaissance and later, treatises on music, painting, and other arts were often based on the structure and categories of classical rhetoric.¹⁴⁵

Cette tradition encore vivante chez Vasari et ses chez émules a, à notre avis, permis aux

143. *Ibid.*

144. Philippe Hamon, "Texte et Idéologie", *Poétique* 49, Paris, Seuil, 1982, p. 107.

145. George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1980, p. 5.

premiers historiens de se démarquer de la critique littéraire et de continuer à développer des pratiques épидictiques déjà fortement ancrées dans la tradition de la théorie artistique. Cette façon de voir entre en contradiction avec la tradition française qui donne la priorité au discours littéraire et confine la rhétorique françaises des XVIIe et XVIIIe siècles à une rhétorique des tropes et des figures, qui s'achèverait au XIXe siècle dans le système scolaire et l'art de bien écrire¹⁴⁶.

III. LA RHÉTORIQUE ANCIENNE

Pour investiguer l'aire de la rhétorique ancienne, nous recourrons à l'article de Barthes¹⁴⁷ qui établit les bases générales pour la compréhension du fonctionnement des discours¹⁴⁸. De plus, il montre dans une première partie intitulée, «Voyage», l'importance de la

146. Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours* [texte qui comprend *Théorie des tropes* [1818] et *Des figures du discours autres que les tropes* [1827]], Paris, Flammarion, Champs, 1977. Gérard Genette, "Rhétorique et enseignement" in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 26-27: "Le troisième trait de cette rhétorique scolaire est l'accent qu'elle porte sur le travail du style. Si l'on se réfère aux trois parties traditionnelles de la rhétorique [...], on dira qu'il s'agit là pour l'essentiel, d'une rhétorique de l'*elocutio*. Cette caractéristique est d'ailleurs conforme aux tendances propres à la rhétorique française classique telle qu'elle s'était développée aux XVIIe et XVIIIe siècles, avec une préférence de plus en plus marquée pour la théorie des figures et des procédés poétiques. Le grand classique de la rhétorique française est un traité des tropes, celui de Dumarsais [1730], et l'on a déjà vu que le manuel le plus célèbre, et sans doute le plus répandu au début du XIXe siècle est celui de Fontanier qui ne traite que des figures."

147. Roland Barthes, "La Rhétorique ancienne, aide-mémoire" in *Communications* 16, Paris, Seuil, 1970.

148. Cet article de Barthes nous semble suffisant pour notre propos et demeure le plus complet que nous ayons pu trouver en français. Nous n'avons pas retenu le livre de Michel Meyer, *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Paris, Librairie générale française, 1993, qui s'adresse au public de l'âge des communications et ne correspond pas tout-à-fait à nos préoccupations. Nous en recommandons cependant la bibliographie qui semble réunir les ouvrages les plus importants en langue anglaise, française et italienne parus récemment. Si l'on s'intéresse au statut historique de la rhétorique, deux études nous semblent intéressantes: la première est celle de Renato Barilli, *Rhetoric* [1983], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. Son point de vue reste toutefois davantage philosophique et lié à la dialectique et à la logique, loin de nos préoccupations littéraires. La seconde, celle de George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1980, suit à travers les auteurs de l'antiquité --Homère-- jusqu'à la fin du XVIIIe siècle --Hugh Blair-- le développement des diverses champs rhétoriques --littéraires, judiciaires, artistiques--.

rhétorique dans la formation de l'esprit occidental jusqu'à la fin du XIXe siècle où, d'une activité hautement inscrite dans la vie civique, elle s'étiole dans les exercices un peu creux du réseau scolaire. Barthes fournit indirectement à Alpers un fondement historique important et nous permet de situer, au centre de cette tradition, les écrits de Blanc et des écrivains d'art de son temps. L'écriture de Charles Blanc doit beaucoup à la tradition vasarienne et académique, de même qu'aux pratiques littéraires «classiques» –par opposition aux pratiques littéraires d'avant-garde– des hommes instruits de son époque. Ce serait une première piste que prendrait la narration biographique de Blanc de façon syntagmatique, construction par ordre des parties, puis comme «figure paradigmatique», la description des oeuvres.

La démarcation précise entre le récit biographique enchâssant la description narrative ou autre n'est pas toujours évidente chez Blanc. La description dans le récit du tableau n'est pas nécessairement centrale et parfois n'est même pas obligatoire dans le déroulement de l'analyse. Elle ne constitue donc pas toujours un noyau indispensable à partir duquel les éléments importants repérés dans le tableau seraient ventilés dans l'ensemble du texte. Le récit biographique lui-même, la présence d'illustrations, les considérations de toutes sortes sur l'oeuvre peuvent rompre non seulement l'homogénéité descriptive du commentaire, mais aussi l'étaler et le diluer dans d'autres problèmes. La description ne peut, en aucun cas, constituer un élément de l'oeuvre qui subsumerait tous les autres. En fait, la description n'est qu'un élément irrégulièrement utilisé dans l'analyse de l'oeuvre et constitue un des aspects importants, bien sûr, mais seulement un parmi bien d'autres. Cette volonté de valoriser le texte descriptif et, par conséquent, la difficulté de le positionner vient peut-être du fait qu'actuellement il représente la première opération obligatoire de toute analyse de tableau¹⁴⁹, pendant que pour la tradition blanchienne, il ne l'est pas encore. La description permet d'établir un premier contact à la fois global et minutieux avec une oeuvre, l'objet de la discipline étant bien entendu l'oeuvre individualisée. La description rejoint aussi une volonté de

149. René Berger, *La Découverte de la peinture*, Verviers, Marabout-Université, 1967, t. 3, p. 217.

connaître qui définirait et classifierait le réel, la nomenclature et la taxinomie demeurant deux marques importantes de la description¹⁵⁰, particulières aux préoccupations scientifiques du XVIII^e siècle, volonté qui se serait déplacée lentement vers d'autres champs. Cette première prise de contact reste donc assez irrégulière dans l'*Histoire des Peintres*, comme le nombre et le choix des illustrations gravées.

Plutôt que de parler d'analyse, de description ou d'analyse descriptive, il serait plus juste de parler de commentaire de tableaux. Même s'il ne faut pas limiter Charles Blanc à un rôle de commentateur «commentator» dans le sens où Barthes le définit dans son aide-mémoire sur l'ancienne rhétorique: c'est-à-dire comme «celui qui s'introduit (effectivement) bien dans le texte, mais seulement pour le rendre intelligible»¹⁵¹, cette fonction chez Blanc demeure toutefois dominante. L'intérêt de cette définition est de situer Blanc à l'intérieur des paramètres établis par les anciennes traditions du discours. S'il ne recourt pas à l'opposition diégésis/mimésis telle qu'elle est en train de se constituer dans le réalisme littéraire qui est contemporain de ses propres écrits, c'est que les critères qui font autorité chez lui sont antérieurs à l'établissement de ces nouveaux mouvements littéraires. Dans la tradition dite «scientifique» des XVII^e et XVIII^e siècles, l'importance de la description, plus ou moins honnie auparavant de toutes les formes de discours, avait déjà commencée à s'imposer comme le montre Denis Reynaud dans les textes des naturalistes¹⁵². Hamon constate la complète inversion des rapports récit-description où cette dernière occupe en force la situation dominante revendiquée normalement par le récit¹⁵³.

Le commentaire de tableau chez Blanc pourrait donc être considéré comme l'équivalent d'une explication de texte/image traditionnelle: il enseigne le texte/l'image, c'est-à-dire qu'il le/la fait comprendre, qu'il en dégage le sens «réel», met en évidence ses particularités. Il est donc le lieu de jonction entre plusieurs niveaux de l'image: principalement entre les

150. Hamon, *Introduction...*, troisième chapitre.

151. Barthes, "La Rhétorique ancienne...", p. 185.

152. Voir la note 73.

153. Hamon, *Introduction...*, p. 44.

étapes critiques de sa genèse, son adéquation avec les modèles esthétiques, son positionnement historique et les rapports personnels entre l'oeuvre et son créateur. Le commentaire est inépuisable et ne s'achève théoriquement que par «l'épuisement» émotif ou intellectuel du commentateur¹⁵⁴. La description --dénotation-- du tableau qui constitue un lieu de présence, une sorte de fiche d'identité de l'oeuvre, pourra se retrouver partiellement ou plus intégralement à tous les niveaux du commentaire --norme et prescription--, selon les besoins de l'historien. Si l'oeuvre moderne est auto-référentielle et existe, se constituant dans et par sa propre théorie, l'oeuvre telle que la conçoit Blanc ne se constitue jamais dans sa différence essentielle, mais dans le rapport métaphorique, donc de ressemblance, qu'elle établit avec les systèmes qui la soutiennent. En d'autres termes, l'oeuvre ne peut exister que par rapport à ces autres systèmes qui lui ont fourni des modèles. Le commentaire dont le rôle est justement d'apporter un surplus de sens, aura donc pour tâche de développer les aspects pertinents de ces divers systèmes. En admettant ici sans discussion que le texte fonctionne dans un premier temps comme un texte¹⁵⁵ et dans un second temps comme un texte «à figures», il est impossible de le «comprendre», de le lire sans lui adjoindre les intertextes biographique, historique, esthétique et critique.

Nous savons que la description de Blanc ouvre un espace dans la biographie qui ancrent les oeuvres dans la vie de l'artiste, comme dans un lieu de genèse. L'auteur recourt à la description pour établir la présence prééminente que doivent prendre les oeuvres dans le déroulement chronologique de la vie. Cette description «dramatique» fonctionne comme un «micro-récit» à l'intérieur du plus grand récit des vies. Un premier déblayage de ces «unités du texte» traitant du descriptif autorise dans un premier temps la répartition en trois catégories

154. *Ibid.* C'est une idée développée par Hamon à propos de la description dans son rapport antinomique avec le récit.

155. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 31: "Mais si l'art est un moyen de communication particulier, un langage organisé de façon particulière (en mettant dans le concept de "langage le large contenu qui est reçu en sémiologie--"tout système organisé qui sert de moyen de communication et qui utilise des signes"), les oeuvres d'art alors --c'est-à-dire les communications dans ce langage--, peuvent être considérées comme des textes."

principales: 1. l'analyse descriptive proprement dite qui occupe toute la place lorsque le tableau est considéré comme très bon ou excellent. Il y a alors parfaite coïncidence entre le tableau et son message et la description que le critique en donne. La description dramatique ininterrompue par des considérations d'ordre technique, esthétique ou autre est garante de la qualité à la fois technique et thématique de l'oeuvre. 2. Les digressions à partir d'éléments identifiés dans le tableau-texte qui constituent les réseaux référentiels plus larges de l'oeuvre, réseaux plus généraux et établissent une topographie de l'oeuvre décrite. 3. Enfin l'absence d'une description d'ensemble au profit d'un certain nombre d'éléments choisis --motifs-- marque la non-excellence de l'oeuvre et permet l'analyse normative de certains fragments. Pratiquement parlant, l'espace que la description occupe, par exemple, dans les notices étudiées de l'«École française», varie entre dix-huit (18%) et quarante-six pourcent (46%). Boucher reste un cas spécial, car son espace biographique est en partie occupé par une infra-biographique de madame de Pompadour qui était aussi peintre à ses heures. Avec les illustrations, la part de l'image décrite occupe plus de la moitié de l'espace: en fait elle varie entre cinquante-quatre (54%) et soixante-dix-neuf pourcent (70%) de l'espace disponible ¹⁵⁶. Il n'y a pas de véritable relation entre la présence --ou l'absence-- des illustrations et la présence --ou l'absence-- des descriptions. Cette façon d'écrire les textes et les images révèle un système sous-jacent de valeurs esthétiques et ouvre toute grande la porte à l'irruption du discours subjectif, par opposition au récit objectif, en permettant aux commentaires à connotations esthétiques, aux axiomes ou plutôt aux topiques, généralités sentencieuses et moralisatrices, de proliférer. Il faudrait aussi ajouter l'importance que prend à l'intérieur de ce récit historique/biographique les données d'un discours purement autobiographique liées aux dispositions, à la personnalité, aux activités et aux positionnements esthétiques personnels de Blanc.

Bien que la description tente de se donner comme une opération naturelle --dire simplement ce qui se passe dans l'image qui se laisse lentement découvrir--, nous avons entrepris, dans un second temps, de trouver des opérateurs théoriques qui permettraient de

156. Voir le Tableau III, p. 183.

cerner la description dans le récit. Dans le rapport spéculaire entre le référent –l'oeuvre à décrire– et la description –ré-actualisation scripturale de l'oeuvre–, il faut maintenant expliciter le fondement esthétique et les stratégies d'écriture de Charles Blanc.

1. Le contexte esthétique de l'Histoire des peintres

La doctrine esthétique sur laquelle se fonde Blanc pour commenter les tableaux ne se manifeste que par de brèves allusions dans l'Histoire des peintres. C'est dans la Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture que l'historien explicite vraiment les fondements théoriques qui lui servent de références. L'étude est parue initialement, par tranches, entre 1862 et 1865¹⁵⁷, dans la GBA, lesquelles furent réunies en un volume en 1867. Elle est contemporaine de l'Histoire des peintres et se retrouve enchâssée au coeur de la longue séquence des biographies comme l'étaient, dans les Vite, l'introduction technique et les préfaces esthétiques qui scandaient le récit vasarien. En outre, nous pourrions considérer le projet du Musée des Copies auquel Blanc donne l'aval quelques dix ans plus tard comme une illustration supplémentaire de la production exemplaire comme se proposait de faire Vasari dans un projet inachevé d'un Libro del Disegno. Blanc produit cette étude pour répondre à un manque flagrant de connaissances artistiques dans les milieux de la haute bourgeoisie française. Il raconte dans sa note, «Au lecteur», que l'idée lui est venue, lorsqu'invité à dîner avec de hauts magistrats, il avait eût à écouter un très grand nombre d'erreurs et de sornettes sur les beaux-arts, il écrit:

[...] parmi les hommes éminents de la compagnie, il s'en trouva qui, un peu confus de ne pas avoir les notions les plus élémentaires de l'art, demandèrent s'il existait un livre où ces notions

157. Patricia Mainardi, Art and Politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867, New Haven, Conn., Yale University Press, 1987. La Grammaire des arts du dessin de Charles Blanc, Paris, Renouard, 1867, a été pensée et écrite dans les années qui ont suivi l'Exposition universelle de 1855 que Patricia Mainardi qualifie d'apothéose de l'éclectisme et elle paraît l'année de la mort d'Ingres et de l'Exposition universelle de 1867 au moment où les théories académiques qui sous-tendent la pertinence de la peinture d'histoire s'étiolent, que le réalisme en peinture s'établit solidement, que les arts appliqués se développent de manière importante. Devrions-nous considérer la Grammaire comme un dernier hommage à Ingres?

fussent présentées sous une forme simple, claire, et assez brève pour ménager le temps du lecteur. Nous répondîmes que ce livre n'existait point, et qu'au sortir du collège nous eussions été heureux nous-mêmes de le rencontrer; que beaucoup d'ouvrages avaient été composés sur le beau, qu'on avait écrit des traités sans nombre sur l'architecture comme sur la peinture, et plusieurs volumes sur la statuaire, mais qu'il restait encore à concevoir un travail d'ensemble, un résumé lucide de toutes les idées que le monde a remuées ou que la méditation peut faire naître, touchant les arts du dessin.¹⁵⁸

Blanc se propose de simplifier et de clarifier nombre de concepts obscurs développés par les esthétiques allemande et anglaise qui demeurent incompatibles avec la «rationalité» française.

Il écrit:

[...] il fallait encore s'exprimer, sur des matières si rebelles à toute analyse, dans cette langue française dont la clarté est inexorable. Passe encore de manier l'esthétique sous le voile officieux de la langue allemande, chez un peuple qu'enchanter le crépuscule des idées, et qui a le privilège de voir clair dans l'ombre. Mais en France, au milieu d'une nation de race latine, dont l'indigène bon sens est une perpétuelle ironie contre les rêveurs, comment parler du subjectif et du non-moi, et du sublime dynamique et de toutes ces choses qui, déjà passablement obscures, demanderaient au moins des expressions intelligibles, une forme claire, dépouillée de tout pédantisme, exempte aussi de trivialité? Que penserait, que dirait Voltaire, s'il ouvrait certains livres qui se sont publiés après lui sur l'esthétique, si, par exemple, il lisait dans l'Anglais Burke «que l'effet du sublime est de désobstruer les vaisseaux, et que l'effet du beau est de relâcher les fibres du corps?» Imagine-t-on quels trésors, l'esprit et de bonne humeur il eût ajoutés à son immortelle plaisanterie!¹⁵⁹

Dans l'intitulé de son ouvrage, Blanc utilise le mot grammaire, car il s'agit pour lui d'exposer le fonctionnement même de l'art¹⁶⁰ en faisant les règles des arts du dessin. L'ouvrage se présente comme un système de lois et de savoirs techniques sur l'art, né de ses lectures, de ses réflexions, de son expérience et résumé en 75 propositions¹⁶¹ que tout homme de goût, tout homme du monde –tout amateur–, doit connaître. Chacune d'elles consiste généralement en un axiome qui définit un aspect spécifique du mode d'expression à

158. Blanc, "Au lecteur" *in* Grammaire, p. 3.

159. *Ibid.*, p. 4.

160. Henri Meschonnic, **Des mots et des mondes: Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures**, Paris, Hatier, 1991, p. 246.

161. Le terme est de Blanc lui-même.

l'étude sauf, naturellement, pour les principes initiaux qui ne sont qu'annoncés par deux termes opposés. L'ouvrage est construit logiquement, il procède du général au particulier, du théorique au pratique --du dessein au dessin--, en commençant par l'énonciation générale des préceptes esthétiques: les Principes (8 propositions, pp. 5-71), qui se réaliseront ultérieurement dans chacun des trois arts «majeurs»: l'Architecture (24 propositions, pp. 71-324); la Sculpture (15 propositions, pp. 349-482); et la Peinture (17 propositions, pp. 509-657). A chacune des parties, il ajoute une annexe: pour la première: l'art des Jardins (1 proposition, pp. 324-349); pour la seconde, la Glyptique, c'est-à-dire la gravure en pierres fines et en médailles (3 propositions, pp. 482-509); pour la troisième, la Gravure, gravure en taille-douce, à l'eau forte, manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, couleurs et lithographie (7 propositions, pp. 657-770). L'énumération permet de voir que Blanc réfléchit surtout à la pratique artistique et explique longuement les diverses techniques. Sa connaissance des principes généraux établit des hiérarchies dans les modes d'expression et dans leurs fonctions et lui permet de traiter des processus mentaux de la création artistique, des sujets choisis --genre-- et de la réalisation technique et expressive du projet. Plutôt que de discuter des oeuvres à partir d'un point de vue théorique et historique spécifique et bien délimité, Blanc ne peut les concevoir autrement que découlant naturellement d'un grand système de pensée universel qui régit le monde.

La première proposition, du sublime et du beau, explique l'apparition et la nature des deux concepts. Le sublime se dégage de la nature primordiale et sauvage et «participe du divin» (p. 6). Il «[...] ouvre comme une échappée de vue sur l'infini» (p. 6). Le beau apparaît lorsque le monde --l'humanité-- prend conscience de lui-même. Blanc fait alors une longue digression moralisante sur la perte de l'innocence --l'expulsion du paradis terrestre à cause d'Eve--. De là, la longue marche de l'humanité vers le beau, le vrai et le bien (p. 7). Cette quête du beau, latente chez la plupart des gens se manifeste impérativement chez les artistes géniaux. Par exemple, «Raphaël porte en lui cette idée de beau à l'état de lumière» (p. 7). Dans ce système, le sublime apparaît comme l'imprévu et se manifeste de façon inexplicable.

L'artiste «n'y atteint que par un bond prodigieux, et poussé par une force étrangère, surnaturelle» (p. 8). Pour Blanc, Orcagna, Dante, Rembrandt, Shakespeare, Poussin et Corneille ont eu de ces accents sublimes.

Dans la seconde proposition, de la nature et de l'art, l'affirmation centrale de Blanc est à l'effet que: «L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre» (p. 9). L'auteur explique comment progressivement à travers trois étapes qu'il qualifie de symbolique, de mimétique et de théorique; l'artiste arrive à la beauté véritable, quand «il sait démêler dans les formes de la nature celles qui sont absolument belles, c'est-à-dire conformes aux desseins de Dieu» (p. 9). Pour arriver à ces formes exceptionnelles, l'artiste doit purifier les formes imparfaites de la nature. Le choix de l'artiste est double ou bien il imite ou bien il interprète, dans lesquels cas:

[...], à mesure que l'artiste s'éloigne de l'idéal pour s'approcher de la nature, il entre dans l'intimité de la vie particulière, il trouve la saveur de l'originalité; mais il diminue son importance, il retrécit son horizon, il se rapetisse. A mesure que l'artiste s'éloigne de la nature pour marcher vers l'idéal, son originalité s'efface, mais il gagne en dignité ce qu'il a perdu en physionomie: il s'annoblit, il s'élève, il entre dans les grandeurs de la vie universelle.¹⁶²

L'artiste imprime à l'art la marque de sa personnalité, et selon la force de son tempérament, il pourra trouver dans la nature les premiers rudiments de la vie --individualité--, mais il demeure alors l'esclave des apparences; ou encore il pourra décerner dans la nature les premiers éléments de beauté --caractère-- s'il a quelque «véritable talent» et s'il est particulièrement doué, s'il a l'étoffe d'un grand maître, il découvrira alors la beauté (p. 11). Pour y parvenir, bien qu'interprétant la nature, l'artiste doit revenir à cette dernière, car elle «seule a le don et le secret de la vie» (p. 11). C'est ici que se lient indissolublement les deux théories philosophiques antiques: le naturalisme mimétique et le platonisme idéal. Blanc recourt à la métaphore du mariage qui réunit les contraires:

Il faudra donc que l'artiste donne aux créations de son âme les empreintes de la vie, et il ne pourra les trouver ces empreintes,

162. Blanc, *Op. cit.*, p. 11.

que dans les individus créés par la nature. Les voilà donc à jamais inséparables, ces deux êtres: le type qui est un produit de la pensée, et l'individu qui est un enfant de la vie. Que l'artiste épouse donc la nature; qu'il l'épouse sans mésalliance, mais qu'il s'unisse avec elle d'une indissoluble union. C'est là le problème.¹⁶³

Dans la troisième proposition, Blanc explique la mission et la grandeur de l'art.

L'art n'est pas une affaire de goût, mais de jugement. Le rôle de l'artiste consiste donc à:

rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine.¹⁶⁴

L'artiste rejoint ici le philosophe, puisque comme ce dernier, il a l'intuition des lois supérieures. Par conséquent, ce qui plaît, l'agréable et l'utile ne sont pas l'affaire de l'art. Toutefois, une fois qu'il s'est réalisé, par un juste retour du balancier, il peut redevenir religieux, car «il nous montre la voie de l'infini», il est moral parce qu'il purifie et élève l'âme, il demeure utile aux sociétés car il adoucit les mœurs et il est charmant, car les grands artistes «sans songer à [...] plaire, [...] ravi[ssent le spectateur]» (pp. 16-17).

Dans la quatrième proposition, de l'imitation et du style, Blanc reprend les deux concepts en tenant compte de l'histoire --des écoles-- de la peinture et la sculpture. Il définit l'imitation comme «une copie fidèle» qui n'est que le commencement de l'art où «chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel» (p. 21). L'art consommé se manifeste dans quelque chose de plus «général et d'absolu qu'on appelle le style» (p. 21). «Il est l'empreinte de l'humanité sur la nature» (p. 21). Blanc le définit en ces termes: «Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité: il est l'idéal»¹⁶⁵. Dans la cinquième proposition, du dessin et de la couleur, Blanc, d'entrée de jeu, affirme que: «Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin». A partir de cette assertion, il explique la primauté du dessin dans les

163. *Ibid.*, p. 12.

164. *Ibid.*, p. 14.

165. *Ibid.*, p. 21.

trois arts et le rôle secondaire de la couleur même dans la peinture et il a encore une fois recourt à la métaphore du mariage.

L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité: mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine: elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve.¹⁶⁶

Il explique cette affirmation par toute une série d'exemples qui naturalisent la peinture. Puis il développe la symbolique de la ligne, l'unité de la ligne droite l'emportant sur la variété des lignes courbes, le blanc et le noir pour ce qui est de la couleur prévalant sur les nuances de toutes les autres.

Ensuite, l'univers placé, la nature située, la figure humaine peut logiquement faire son apparition dans le système. A partir d'un axiome de Winckelmann, «L'art doit commencer, comme la sagesse, par la connaissance de nous-mêmes», variante du «gnôthi seauton» de Socrate, Blanc entreprend la description symbolique du corps humain masculin, «debout sur le sol, perpendiculaire à l'horizon» et dont l'axe qui divise son corps en deux parties égales rejoint les cieux (p. 21). Puis il considère chacune des parties dans son rapport harmonique aux autres avant de définir le caractère particulier de chacune d'elles. Il termine la discussion par la signification des lignes horizontales ou les obliques -- ascendante ou descendante-- dans le visage d'abord, puis dans l'ensemble de la figure humaine qui représentent toute une gamme de sentiments et de traits de caractère, eux aussi fortement hiérarchisés.

Dans la septième partie, des proportions du corps humain, Blanc reprend l'étude du corps mais par rapport aux théories existantes dans l'histoire et il analyse longuement celles de Vitruve et de Léonard. Comme Blanc considère faux les fondements de la méthode vitruvienne, il s'efforce de reconstituer le canon original et il écrit:

Mais les méthode de Vitruve étant vicieuses, il importait d'en chercher de nouvelles, ou plutôt de retrouver les anciennes,

166. *Ibid.*, p. 23.

celles que Diodore avait mal connues, puisqu'il était démontré par les plus belles statues que les sculpteurs antiques n'avaient point suivi les proportions qu'enseigne Vitruve. Tel a été l'objet de nos longues et laborieuses recherches. ¹⁶⁷

Blanc trouve dans le corps une mesure constante, c'est-à-dire un membre dont le rapport à l'ensemble du corps reste toujours dans le même rapport quel que soit la grandeur ou l'âge de l'individu. La mesure de base, le canon se trouve dans le médius et c'est la reproduction d'une figure égyptienne, vue dans un ouvrage de Lepsius, **Choix de monuments funéraires** (1852) qui l'éclaire:

Mais, tandis que la huitième division, à partir du sol, est justement à la hauteur de la main droite fermée, la septième touche précisément l'extrémité de la main droite ouverte, c'est-à-dire le bout du médius. Cette figure était donc la solution parlante du problème; elle paraissait dessinée tout exprès pour indiquer à la fois les proportions du corps humain et l'unité de mesure, les divisions et le diviseur. ¹⁶⁸

Blanc vérifie cette intuition en analysant le plus grand nombre de rondes bosses et reliefs antiques non mutilés pour arriver à la conclusion que: «Malgré la loi des proportions, [les artistes] ont su varier à l'infini les types humains.[...] Ainsi, à l'exemple de la nature, ils ont concilié la variété individuelle et la règle typique, la symétrie et la liberté»¹⁶⁹. Bref, même si la théorie ne fonctionne pas précisément, elle comporte des concepts qui permettent les écarts comme la liberté et la variété individuelle --la vie--. Le système est achevé, il peut intégrer tous les cas particuliers.

Après l'exposition de ces notions artistiques générales, dans une dernière proposition intitulée: origine et caractère des arts du dessin, Blanc passe à l'explication des formes d'arts majeurs. D'entrée de jeu, il affirme que: «L'oeuvre d'art par excellence est la Création, dont l'éternel artiste est Dieu» (p. 57) et cette affirmation permet aux créations humaines de trouver une origine explicative et un modèle exemplaire. L'architecture doit être considérée comme le premier art, c'est-à-dire supérieure aux deux autres, --non pas parce

167. *Ibid.*, p. 44.

168. *Ibid.*, p. 46.

169. *Ibid.*, p. 56

qu'elle est la première selon un principe d'ancienneté-- mais parce qu'elle est une interprétation rationnelle de la nature: elle n'y trouve pas comme la sculpture et la peinture de modèle préexistant. Chacun des arts correspond à un moment et à un état théorique de la civilisation. L'architecture reste l'art par excellence des Orientaux car elle manifeste les puissances de la nature sublime --panthéisme ou émanation ¹⁷⁰-, par exemple, les pyramides peuvent être vues comme une interprétation des montagnes (p. 60), etc. La sculpture est seconde, car:

[...] l'art statuaire, l'art dominant, voulant diviniser l'homme, l'a isolé de la nature, l'a représenté nu, en écartant de son image toutes les circonstances passagères de la vie terrestre et du monde environnant, et qu'ainsi il a pu, il a dû se passer de la couleur, puisque l'homme nu est un être presque monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton. ¹⁷¹

En outre, la statuaire est une forme majeure d'expression de la Grèce ancienne, elle origine de son polythéisme «anthropomorphe» et exprime la beauté physique humaine (p. 66). Le christianisme qui préfère «l'expression de l'âme à la perfection du corps» (p. 67), favorise la peinture. «Avec une telle religion commence le règne de la peinture, qui est un art plus subtil, plus immatériel que les autres et aussi plus individuel»¹⁷². Voilà rapidement résumées les grandes articulations des principes généraux de Blanc qu'il reprendra régulièrement dans le développement ultérieur du texte sur les arts majeurs et leurs corollaires.

Pour bien comprendre le sens et la portée de l'ouvrage, il faut faire une différence entre l'esthétique sérieuse telle que les philosophes et/ou les théoriciens la conçoivent «professionnellement» et une esthétique mondaine/scolaire qui circule dans des milieux moins spécialisés. La première se développe dans des lieux spécifiques qui permettent l'élaboration, le raffinement et la transformation des systèmes de pensées et favorisent la confrontation et le renouvellement des concepts. Nous pensons, entre autres, ici aux

170. *Ibid.*, p. 61: "L'émanation est le dogme suivant lequel Dieu aurait fait sentir de lui-même la substance et la forme de l'univers."

171. *Ibid.*, p. 66.

172. *Ibid.*, p. 67.

discussions vives dans les cercles savants, aux les divergences de vue entre le comte de Caylus et Winckelmann et à l'importance de la professionnalisation de la philosophie dans les universités allemandes. La tradition académique qui s'essouffle dans les milieux artistiques du XIX^e siècle, emporte avec elle toutes sortes de discours qui ne sont plus vraiment de l'ordre de la réflexion philosophique sérieuse --bien que le terme esthétique leur soit toujours accolées-- mais qui relèvent de la «doxa», c'est-à-dire des discours de la rumeur, de l'opinion, du sens commun, de l'expérience et de l'observation personnelles, donc des topiques, des lieux communs et des évidences même si leurs assises dans l'ordre du savoir peuvent être légitimées par le recours aux citations de grands penseurs, de grands écrivains, bref d'autorités. Cette «esthétique» plus scolaire que savante demeure souvent l'horizon intellectuel sur lequel des oeuvres paradigmatiques sont situées et expliquées.

C'est, à notre avis, le cas de la *Grammaire* de Blanc que nous pouvons identifier comme un théoricien mondain de l'idéalisme esthétique¹⁷³. Il s'inscrit directement dans la lignée néo-classique et l'enrichit au passage des apports des philosophies anglaise (Burke et le sublime) et allemande (Kant et les notions de subjectivité, de génie, de sublime, et Hegel et la progression de l'esprit). Les antécédents philosophiques de Blanc sont donc nombreux. Si nous les pensons en termes de la théorie générale de l'imitation, ce que nous sommes autorisées à faire puisque c'est un thème qui revient fréquemment dans les sept principes à l'étude, nous pouvons en voir surgir les noyaux principaux suivants: à partir des philosophies de Platon et d'Aristote, elle s'identifie à la théorie des idées ou comme le développe Blanc, à la théorie des types. Ces doctrines de l'imitation idéale réapparaissent, de façon incontournable, au XVe siècle pour s'établir comme théories dominantes dans les académies italiennes du XVI^e siècle avec Vasari et Bellori. De là, grâce surtout à l'action de Félibien, elles s'imposent en France au XVII^e siècle et se renouvellent au XVIII^e siècle, grâce au

173. Philippe Junod, *Transparence et opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, (Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler)*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976, p. 68. Junod la nomme aussi idéalisme académique, idéalisme de l'Idéal. Panofsky lui donne un nom encore plus générique, de théorie néo-classique. Voir notre note 28.

travail de Winckelmann et de nombreux esthéticiens français¹⁷⁴. Comme le note avec justesse Junod, elle «vient mourir dans l'éclectisme scolaire du XIXe siècle»¹⁷⁵ qu'il situe avec l'avènement du Symbolisme, ultérieur à la Grammaire d'une dizaine d'années.

La doctrine de l'imitation reste extrêmement complexe à analyser puisque chacun des auteurs développe sa propre version et sa propre interprétation de la doctrine et les concepts les plus contradictoires y coexistent. Pour sa part, Junod distingue dans l'idéalisme au moins trois sens principaux qui se rencontrent jusqu'à la plus complète confusion des termes à la fin du XIXe siècle. Pour notre propos, les deux premiers nous semblent plus importants, il s'agit : 1. L'Idéalisme de l'idée ou l'idéalisme ontologique ou métaphysique qu'il ainsi en ces termes :

D'ascendance platonicienne, il recouvre, au sens large, tous les courants intellectualistes, rationalistes et essentialistes. [...] [Il] peut être qualifié de transcendantal dans la mesure où il pose comme donnée a priori une réalité qui échappe à toute expérience sensible.¹⁷⁶

2. L'Idéalisme de l'idéal ou idéalisme esthétique, est «représenté par la doctrine académique de l'«idéalisat[i]on». C'est un ensemble de préceptes, de caractère éminemment normatif, qui se fondent sur le postulat de la supériorité de l'art sur la nature visible»¹⁷⁷. Le second sens prend sa source naturellement dans le premier puisque le Beau idéal et l'idée platonicienne se confondent, même si, venu de l'horizon aristotélicien, s'y mêle le concept d'«idéalisat[i]on», c'est-à-dire «[le dégagement d'] un type par extraction du visible»¹⁷⁸. Junod analyse bien comment l'esthétique romantique prend ses sources dans la théorie des idées et «comment le thème de l'expression ne fait que prendre le relai de celui de l'imitation de l'idée»¹⁷⁹. Pour lui :

174. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne: De la raison classique à l'Imagination créatrice, 1680 à 1814*, Paris, Albin Michel, 1994, les livre III, 1ère partie, Le grand Beau et l'ordre esthétique, pp. 513-647.

175. Junod, *op. cit.*, p. 26.

176. *Ibid.*, p. 67.

177. *Ibid.*, p. 68.

178. *Ibid.*, p. 71.

179. *Ibid.*, pp. 71-89.

[...] Le Romantisme ne remet pas en cause les principes fondamentaux du Classicisme qu'il critique, et qui sont fonction d'une attitude plus générale, d'une philosophie implicite, dualiste et normative –que nous appellerons manichéisme– et qui sous-tend toute la pensée esthétique occidentale.¹⁸⁰

Junod insiste sur la nécessité d'analyser une autre voie qui s'ouvre, elle aussi, à partir de l'oeuvre de Winckelmann, et qui se développe parallèlement à celle de l'idéalisme de l'idéal. Elle conduit aux Romantiques par le biais de Goethe, de Schiller, etc. et de Stendhal et elle met l'accent sur l'expression, la subjectivité et insiste sur l'importance du sentiment qui désigne alors:

[...] au même titre que l'âme ou le coeur, l'intimité spirituelle de l'artiste d'où procède la création géniale. Selon la manière dont celle-ci est conçue, le sentiment, a partie liée avec la quête du Beau idéal, l'expression des passions ou les forces mystérieuses qui habitent les profondeurs de l'âme humaine comme de l'univers.¹⁸¹

Pour Junod, malgré l'opposition fondamentale (Idées/sentiments), il s'agit toujours de la même prémisse ontologique de l'Idée¹⁸².

Blanc appartient donc à ce vaste horizon esthétique et il reviendra à Misook Song de montrer, involontairement, nous devons l'admettre, la dette de l'esthétique française de la première moitié du XIXe siècle envers l'idéalisme académique¹⁸³. En utilisant les références de Blanc, elle réussit à rétablir les maillons manquants qui le lient à ses prédécesseurs immédiats, Charles Lévesque, Théodore Jouffroy et Victor Cousin. Elle analyse

180. *Ibid.* p. 107.

181. Becq, *op. cit.*, p. 851.

182. Junod, *op. cit.*, p. 70. Pour un développement plus important, voir l'Interlude de **Transparence et Opacité** intitulé: "De l'idée, du sentiment, et du manichéisme esthétique", pp. 107-130 et Becq, **Genèse...**, Livre IV, "Des Lumières au Romantisme (1795-1814)", pp.789-878.

183. La thèse de doctorat de Misook Song, **Art Theories of Charles Blanc (1813-1882)**, Ann Arbor (Mich.), UMI Press, 1984, demeure jusqu'à aujourd'hui la seule étude un peu complète sur la **Grammaire des arts du dessin**. Son projet reste très différent du nôtre puisqu'elle se propose d'étudier les effets de l'ouvrage sur le milieu artistique de la fin du siècle. Pour y arriver, elle a l'intention comme elle l'écrit elle-même: "to uncover for the first time the systematic exposition of the **Grammaire** and examine its fundamental concept of their historically stringent lineage and sources. The study then outlines the effect the **Grammaire** had on the artistic life of late nineteenth-century France, especially on Seurat and other artists of Post-Impressionism. For this reason, discussion of the "Musée des Copies" and the **Histoire des peintres de toutes les Écoles** is omitted in the present study except as they relate to our subject" (p. 3).

aussi les liens qui associe ce dernier à Quatremère de Quincy et aux rapports qu'il entretient avec Winckelmann. Elle conclut:

[...] it can be inferred from this brief historical survey that the evolution of aesthetic principles from Cousin to Lévêque has been consistent and has undergone no change in fundamentals or shift in direction. Besides their common basis in spiritualistic Platonism, the most salient characteristic in their aesthetic is the tenet of «expression». ¹⁸⁴

Avec ce que nous venons de dire, nous connaissons maintenant la fonction importante de l'idée concept dans la formation de l'esthétique romantique sans qu'il soit utile de le développer davantage.

L'étude de Song reste surtout intéressante pour sa valeur historique, mais ne peut que décevoir quant à sa valeur philosophique puisque les théories éclectiques ¹⁸⁵ françaises comme le terme le laisse entendre ne sont qu'une réorganisation, «a new narrative of old ideas», de concepts pensés ailleurs. Éthiquement, elle favorise le moyen terme, le compromis, politiquement, elle représente «le juste milieu» ¹⁸⁶ pour emprunter une expression-fétiche du gouvernement de la Monarchie de Juillet, sous lequel la carrière de professeur de Cousin se trouva favorisée. En fait, l'éclectisme est à la philosophie ce que l'historicisme artistique est aux styles architecturaux: un amalgame plus ou moins indigeste

184. Song, *op. cit.*, p. 33.

185. Th. Bachelet, Ch. Dezobry, *Op. cit.*, t. 1, article: "éclectisme", pp. 768-9: "D'après son étymologie, ce mot signifie étude de plusieurs objets pour prendre dans chacun ce qu'il y a de bon. Appliqué à la philosophie, il désigne le procédé par lequel on étudie tous les systèmes pour choisir dans chacun ce qui est vrai, et de faire de la réunion des parties adoptées un système complet, qui serait l'expression exacte de la vérité. [...] c'est un procédé naturel à l'esprit humain, et que Diderot appelait la philosophie de tous les bons esprits depuis le commencement du monde." Voir Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1980, pour une discussion plus approfondie de l'éclectisme.

186. Mainardi, *op. cit.*, p. 69: "Applied to politics, eclecticism promised Utopia: "By the grace of God, everything proclaims that time in its irresistible march will little by little unite all minds and hearts in the intelligence and love of this constitution which includes at the same time the throne and country, monarchy and democracy, order and liberty, aristocracy and equality, all the elements of history. of thought and of things." (Cousin, *Cours d'histoire de la philosophie*, 1828, I. p. 102) Unfortunately, neither Charles X nor Louis-Philippe could make it work. Now it was the turn of Napoleon III to attempt to reconcile the contradictions of post-revolutionary France. It is well known that he attempted to do this in the broad arena of politics by encouraging notables of all political persuasions to rally to the empire. In the field of art, he hoped to accomplish the same thing through eclecticism."

d'éléments hétérogènes que les talents d'écrivain et l'esprit de synthèse des Cousin et des Blanc rendent acceptables. En outre, en sortant la *Grammaire* de son contexte culturel et biographique, position que nous ne partageons pas, Song lui accorde une importance esthétique qui la met obligatoirement en relation avec toute la discipline philosophique esthétique et Song n'arrive qu'à attirer l'attention sur l'indigence réelle de la France de cette époque dans le développement de l'esthétique spéculative et critique par rapport à des pays comme l'Angleterre et surtout l'Allemagne. Cela n'enlève pas tout mérite aux prédécesseurs immédiats de Blanc, en particulier, à Victor Cousin, qui réussit à établir en France l'enseignement de la philosophie au niveau des lycées et à faire connaître les ténors de la philosophie allemande contemporaine en France, mais leur action réelle dans la transformation des conceptions esthétiques françaises restent à faire¹⁸⁷. Par exemple, sans pousser très loin l'analyse, il faut convenir que le texte de Blanc nous semble assez superficiellement hégélien au niveau du contenu, même si le plan général en adopte une ordonnance similaire, bien que très simplifiée. Par ailleurs, il est vrai qu'il semble apprécier l'esthétique allemande, sa grande vitalité et surtout sa «popularité» quand il écrit:

En Allemagne, les idées les plus abstraites, en matière d'art, sont familières à un public immense d'étudiants. Cette science du beau, ou, si l'on veut, cette philosophie du sentiment que Baumgarten appela l'esthétique, est enseignée avec beaucoup d'importance et d'éclat dans les universités allemandes. Les hautes spéculations de Kant sur le sublime, les strophes de Schiller sur l'idéal, les fins aperçus et les paradoxes humoristiques de Jean-Paul, les idées de Mendelssohn, la polémique entre Lessing et Winckelmann, les profonds discours de Schelling, les grandes leçons de Hegel, tout cela est su, compris et discuté par d'innombrables adeptes.¹⁸⁸

Mais cette énumération est suivie de la remarque: «Ici, au contraire, [...] la faculté de juger¹⁸⁹ les oeuvres de la statuaire ou de la peinture semble complètement étrangère à notre public»¹⁹⁰. Quand on connaît bien l'oeuvre de Blanc, on peut penser que

187. Song, *ibid.*, p. 17.

188. *ibid.*, p. 2.

189. Dolt-on y reconnaître une partie d'un titre de Kant –*Kritik der Urteilungskraft*--?

190. Song, *op. cit.*, p. 2.

cette insistance est directement liée à la topique de la grandeur du génie français se manifestant surtout dans la vivacité de son esprit, la clarté de sa langue¹⁹¹ et son esprit créateur. sur lesquelles Blanc revient très souvent dans ses ouvrages, comme des leitmotiv. En outre, lorsque Blanc parle des difficultés de réaliser son projet d'une esthétique pratique, difficultés qui consistent surtout «à s'exprimer, sur des matières si rebelles à toute analyse, dans cette langue française dont la clarté est inexorable», lorsqu'il oppose la langue allemande à la langue française, «le crépuscule des idées» à la clarté des idées, les rêveurs allemands à l'«indigène bon sens» des Latins et à leur ironie et jeu de l'oxymore «de voir clair dans l'ombre» en insinuant l'amusement hypothétique d'un Voltaire --spirituel et de bonne humeur-- devant des expressions lourdes et confuses, il faut se demander jusqu'où va cette admiration de Blanc pour la pensée philosophique allemande et anglaise.

Enfin, l'usage des sources allemandes restent, à notre avis, secondaires et pas toujours spécifiquement liées à ce qui distinguerait l'esthétique hégélienne de ses fondements idéalistes académiques¹⁹². Nous devons avouer que l'analyse de Song portant sur une hégémonie allemande sur l'esthétique française nous laisse quelque peu perplexe quand nous lisons des remarques obscures comme celles-ci:

Above all, a reader of «Du Beau» is struck with how Cousin wove German elements into the native Plutonic context. Here the Hegelian division of arts is integrated into a theory of aesthetic expression which is rooted in Platonism; and the Kantian proof of the «disinterestedness» of aesthetic experience is both placed in the frame of his refutation of that very theory and assimilated in his own theory. Although he appeared to distort his own or German Idealism in order to harmonize them, Cousin drew on idealistic elements in Kant and in Hegel which could be attracted from the particular, theoretical

191. Meschonnic, *op. cit.*, pp. 160-167. L'auteur cite le commentaire de Guitard à l'expression "Parler français", dans le *Dictionnaire des proverbes* (1842): "La langue française est moins susceptible qu'aucune autre [l'Allemand, l'Anglais?] d'amphibologie et d'obscurité, grâce à l'heureuse simplicité de sa construction qui, conformant presque toujours, dit M. Allou, la phrase à l'ordre direct, fait que l'enchaînement des mots s'y trouve exactement le même que celui des éléments dont se compose la pensée. Ce caractère lui est tellement propre, qu'on peut établir en axiome de grammaire que ce qui n'est pas clair n'est pas français; [...]"

192. Pour Hegel, nous retrouvons les cinq passages explicites suivants: p. 20: le platonisme hégélien, p. 67: une définition du clair-obscur; p. 113, les types d'architecture; p. 398, la nature du profil grec; p. 418-9, les parties du corps qui ne répondent qu'à des fonctions organiques.

system of their philosophies. True to the inner sense of the universal that he tried to advocate in his definition of Eclecticism, Cousin showed by his synthesis the deep affinities among all idealistic aesthetics. It is known that Cousin was a pioneer in introducing Kant into France, and when he visited Hegel in 1817 he must have absorbed aesthetics views from him. However, Cousin's eclectism is that his aesthetics, being basically platonic, accepted only influences which could be integrated with that premise.¹⁹³

Il nous semble qu'il aurait été mieux d'ancrer d'abord les esthétiques allemande et française dans ce fond général de l'académisme esthétique qui prévalait au XVIIIe siècle et ensuite montrer comment l'école française intègre dans ses discours esthétiques des concepts spécifiquement développés par les penseurs allemands, concepts qui les démarquent aussi de la tradition idéaliste winckelmanienne.

Song note cependant l'habileté de Blanc à imbriquer les uns avec les autres des concepts issus d'horizon différents, à les entrêmeler avec des considérations diverses, elle écrit:

The difference between Blanc and other aestheticians before him lies in the fact that he constantly interweaves and synthesizes philosophy, natural history, and the history of art in order to deduce their common and universal basis which may, in turn, be harmonized with the intrinsic and practical value of art.¹⁹⁴

Ces différences représentaient une excellente occasion pour démarquer Blanc de la pratique philosophique, et pour analyser ses talents de pédagogue et de vulgarisateur. Les traces flagrantes de misogynie, par exemple, que Junod fait remonter au «vieux fond d'anti-féminisme propre au christianisme primitif»¹⁹⁵, met en évidence les stratégies de Blanc pour faire comprendre au public bourgeois et saturé de valeurs chrétiennes –les hauts magistrats– le fonctionnement interne de l'art. Les analogies de Blanc entre la femme/le sentiment /la couleur, etc. et leur domination nécessaire par l'homme/la raison/le dessin, etc. rejoint exactement la configuration sociale des rapports entre les sexes à l'époque. Bref la théorie

193. Song, *op. cit.*, p. 27.

194. *Ibid.*, p. 33.

195. Junod, *op. cit.*, p. 125.

artistique n'est pas difficile à comprendre, elle fonctionne selon les mêmes paramètres qui regissent la religion et la société. Blanc écrit: «la couleur joue dans l'art le rôle féminin; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce»¹⁹⁶. Les nombreuses anecdotes sur les peintres --anciens et modernes-- qui émaillent le texte servent à diverses fonctions: enseigner les notions par un exemple frappant, illustrer les concepts difficiles, narrer les mythes de fondations de l'art, divertir en racontant des histoires, un peu comme Vasari, selon Barolsky, a réussi à divertir non seulement la classe aristocratique de son temps, mais de nombreux historiens «scientifiques» contemporains¹⁹⁷.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, il est difficile de considérer cette oeuvre de Blanc autrement que comme un simple résumé des positions esthétiques dominantes possibles de son temps. Il se présente non pas comme un écrit avec quelque originalité que ce soit, mais comme une exposition systématique, tel un galet parfaitement lisse qui aurait pendant des centaines d'années subi le ressac des vagues, des «clefs» pour comprendre les oeuvres paradigmatiques du passé et du présent. Une étude des sources, dans la mesure où il s'est donné la peine de les relever, nous présente une connaissance d'ordre philosophique contemporaine très moyenne, des connaissances adéquates en littérature, et une érudition considérable de la littérature d'art ancienne et moderne, de Pausanias à Léon de Laborde. En fait, il faut maintenant considérer Blanc ni comme un esthéticien, ni même comme un théoricien bien la théorie l'intéresse, mais comme un critique d'art. C'est sous cet éclairage que la *Grammaire* reste essentielle parce qu'elle habilite le critique, selon Thiers, «à apprécier et louer des qualités individuelles mais contradictoires des écoles de peinture»¹⁹⁸. La synthèse des théories esthétiques --éclectisme-- établit pour le critique les normes externes (l'imitation --style ou copie--) et les normes internes (l'expression,

196. Blanc, *op. cit.*, p. 24.

197. Barolsky, *op. cit.*, pp. 4-5.

198. Mainardi, *op. cit.*, p. 69: "It is also in criticism the ability to appreciate and praise individual and contradictory qualities of these school."

le sentiment) pour analyser toutes les oeuvres (présentes et passées). Elle jette donc un pont entre la critique et l'histoire: puisque la critique considère toutes les écoles selon des critères esthétiques universels et que l'histoire optera pour des paramètres sublunaires, le temps, le lieu et le tempérament, par exemple, que Taine énonçait déjà, au même moment, dans ses cours à l'École impériale des Beaux-Arts (1865-1869). Dans la lancée de Junod, nous pouvons attirer l'attention sur une nouvelle opposition manichéenne entre le critique/la norme et l'historien/la société, c'est-à-dire l'influence de la période historique, de la géographie, – Winckelmann parlait du climat– et de la race, le tempérament individuel ou collectif. C'est exactement là que réside la force de la *Grammaire* et que se justifie son intérêt historique. En la considérant ainsi, il aurait été impossible de conclure comme Misook Song que: «Seen in this context, both Blanc and Hegel can be called the major proponents of the history of «ideas» approach. What they ultimately hope for is to achieve a kind of totalitarian synthesis»¹⁹⁹. L'effort de conceptualisation des deux auteurs n'est pas de même niveau et si le philosophe allemand a exercé une attraction certaine sur le critique/historien, le travail reste du domaine de la vulgarisation esthétique et ne peut, à aucun moment, être assimilé à la pensée hégélienne. L'autorité de cette doctrine comme nous l'avons vu se fonde sur la similarité des fonctionnements de l'art et du monde. Dans l'ordre des discours, l'ancienne rhétorique s'octroyait une origine similaire, c'est pourquoi nous analyserons le travail de la peinture comme nous le propose Blanc dans la *Grammaire* et les techniques rhétoriques.

2. Les «teknés rhétorikés»

Dans la *Grammaire*, Charles Blanc organise le travail des peintres en trois étapes principales: d'abord trouver l'«idée» de la peinture, puis en établir l'ordonnance et enfin travailler aux divers effets du tableau sans en oublier la couleur afin d'émouvoir et d'élever l'âme du spectateur. Cette organisation «naturelle» des étapes de la création artistique correspond à la fois aux grandes divisions du système critique de l'historien et aux «opérations-

199. Song, *op. cit.*, p. 50..

mère»²⁰⁰ des techniques de l'ancienne rhétorique²⁰¹. Bien que la première codification du discours ait été celle des discours judiciaires, codification dont les origines remontent à la plus haute antiquité, elle a eu une importance majeure dans la culture occidentale jusqu'au début du XIXe siècle, et dans le système scolaire jusqu'au milieu du XXe siècle²⁰². --La rhétorique scolaire a continué à exercer un rôle important dans bien des domaines malgré le fait que l'on ait cessé de l'enseigner comme telle.-- Si la rhétorique française tend à se confondre, aujourd'hui, avec les figures ou les tropes --la rhétorique restreinte--, il faut penser qu'historiquement --avant le XVIIe siècle-- le champ de ses interventions était beaucoup large --rhétorique générale--. Elle a d'abord codifié les domaines de l'oral et peu à peu tout l'écrit et cet «envahissement» des «actes de structuration progressive de la pensée»²⁰³, comme Barthes la définit a aussi contaminé d'autres domaines comme celui des arts visuels, sans compter son influence sur le commentaire des oeuvres. Il est certain que la peinture, depuis le vers fameux d'Horace, «ut pictura poesis», est considérée comme entretenant des rapports très étroits avec la poésie et vice-versa. Fondées toutes deux sur la théorie de la représentation mimétique, il y a entre la description écrite --tableau, hypotypose-- et l'oeuvre peinte, l'impression de rendre compte du «même réel» et aussi de s'intervertir mutuellement. Ce n'est pas un hasard que la peinture soit considérée depuis l'Antiquité comme une poésie muette et la poésie comme peinture parlante et que, même après la mise au point du *Laocoon* [1766] de Lessing, cette identité se maintiendra encore longtemps, comme nous en avons fait rapidement état au début de ce chapitre.

Traditionnellement, les objectifs de tout discours étaient de faire appel aux sentiments pour émouvoir «animos impellere», au raisonnement «rem docere», à la logique afin

200. Barthes, *op. cit.*, p.196.

201. Vouilloux, *op. cit.*, p. 5. Il écrit: "En l'abritant sous le parapluie de l'idée, la rhétorique soumet, comme la métaphysique l'a toujours fait depuis Platon, le langage au primat de la pensée, c'est-à-dire de la lumière: [...]."

202. Dans ce travail, toutes les informations concernant la rhétorique ancienne sont tirées de l'aide-mémoire de Barthes cité plus haut. Dorénavant, nous indiquerons cette source seulement si nous citons un passage précis.

203. Barthes, *op.cit.*, p. 196.

de convaincre, d'amener l'auditeur/spectateur à partager le même point de vue. Il est normal que la peinture pour Blanc puisse être considérée alors comme un «discours imagé»²⁰⁴. Il écrit:

La peinture nous moralise parce qu'elle nous touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient le philosophe vivant ou le moraliste qui seraient des hommes semblables à nous.²⁰⁵

Plus loin, il ajoute: «[...] la peinture définit les sentiments et les pensées par le visible des formes et des couleurs»²⁰⁶. Cette action sur le spectateur est d'autant plus forte que celui-ci, en face d'un tableau, voudra participer à l'esprit, à l'idée qui s'en dégage en reconstituant mentalement la scène qu'il admire sur la toile:

La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînante qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme son propre ouvrage.²⁰⁷

Entre les objectifs des textes opérant sous l'autorité de l'ancienne rhétorique et ceux des peintures valorisées par Blanc, les ressemblances sont nombreuses et c'est ce que nous développeront dans les prochains paragraphes. Dans son aide-mémoire sur la rhétorique ancienne, Barthes écrit qu'Aristote reconnaissait cinq opérations principales des techniques rhétoriques: a. l'Inventio (Euresis) b. la Dispositio (Taxis) c. l'Elocutio (Lexis), d. l'Actio (Hypocrisis) et e. la Memoria (Mnemé). Les deux dernières parties ont été rapidement abandonnées de telle sorte que les techniques rhétoriques se ramènent à trois opérations presque simultanées qui sont les trois premières mentionnées.

a. L'Inventio

L'Inventio rhétorique consiste simplement à trouver quoi dire. Le

204. Blanc, *op. cit.*, p. 513.

205. *Ibid.*

206. *Ibid.*, p. 516.

207. *Ibid.*, p. 513.

déplacement de l'invention du discours à la peinture consiste alors, de façon générale, à trouver quel sujet/quelle idée peindre. Charles Blanc écrit:

Inventer, c'est imaginer, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination sous l'emprise d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois qui est de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle exprimera, les figures qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. ²⁰⁸

Blanc entend le terme latin, «invenire», dans le même sens exactement que Barthes, à savoir:

«renvo[yer] moins à une invention qu'à une découverte» ²⁰⁹, et il écrit:

Le plus souvent lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, «invenire», dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poètes, déjà illustrés et consacrés par la tradition²¹⁰.

L'historien élargit même la notion du mot «invenire» en considérant comme invention toute nouvelle façon d'interpréter un thème connu, il ajoute: «Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu» ²¹¹, tout en regrettant que l'imagination soit l'apanage presque exclusif des pays germaniques (Dürer et Rembrandt)²¹².

Inventer c'est aussi trouver des arguments, c'est trouver des moyens pour persuader l'auditoire et ces moyens sont de deux ordres: ou bien l'orateur les prend «tels quels», comme éléments déjà constitués ailleurs, ou il bien les produit et les construit lui-même. Dans le premier cas, on les considère alors comme des preuves «extrinsèques», c'est-à-dire des raisons probantes «hors de la techné» et alors ils passent directement dans le discours, sans aucun travail de transformation. Ils sont inhérents à la nature de l'objet. Barthes en transposant cette notion en littérature donne comme exemple les romans-dossiers. Dans le second cas, les arguments sont dits «intrinsèques», parce que pris à l'intérieur même de la techné, ils

208. *Ibid.*, p. 523.

209. Barthes, *op. cit.*, p. 198.

210. Blanc, *op. cit.*, p. 526.

211. *Ibid.*

212. *Passim*.

nécessitent, au contraire, un long travail de transformation et d'adaptation. Dans cette catégorie, les orateurs ont souvent recours à l'«exemplum»²¹³ qui, par induction, permet de «procéder d'un particulier à un autre particulier par le chaînon implicite du général»²¹⁴ et qui «produit une persuasion plus douce, mieux prisée du vulgaire»²¹⁵. Parmi les nombreux exemples, l'«imago» connaît une fortune considérable, elle représente le personnage exemplaire «qui désigne l'incarnation d'une vertu dans une figure»²¹⁶.

Bien des éléments dans la technique picturale et sculpturale correspondent à ces schémas et notions et il est possible de faire des liens entre la classification par genre et les *teknés* rhétorikés. Il existe dans les pratiques picturales classiques une dichotomie fondamentale entre le genre et le style, c'est-à-dire entre les thèmes qui représentent directement le «réel apparent», qui ne sont soumis à aucune transformation notable, cette nature donc que les artistes copient, et «le style» où l'imitation des anciens nécessite un long travail de transformation de la nature brute en idée et une connaissance approfondie des grands modèles²¹⁷. Les tableaux de genre peuvent être considérés similaires à l'argumentation «hors de la *tekné*», puisqu'«l'artiste ou du moins le théoricien et le critique croient que l'artiste ne fait que «singer» la nature»²¹⁸, que la copier servilement sans transformation aucune, c'est-à-dire sans idéalisation²¹⁹. Les tableaux d'histoire, par contre, nécessitent un long travail d'extraction sur la substance brute de la nature que seuls les grands artistes arrivent à maîtriser²²⁰. Les exemples

213. Barthes, *op. cit.*, p. 200: "L'exemplum peut avoir n'importe quelle dimension, ce peut être un mot, un fait, un ensemble de faits ou un récit de ces faits."

214. Barthes, *ibid.*

215. Barthes, *ibid.*

216. Barthes, *ibid.*, p. 201.

217. Cf. R.W. Lee, *op. cit.*, chapitre VI, "Le peintre érudit", pp. 97-111.

218. Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq, **La peinture dans la peinture**, Paris, Adam Biro, 1987, pp. 56-59: "Le singe de la nature".

219. Rappelons ici les travaux de Svetlana Alpers, en particulier: **The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century**, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1983.

220. Lee, *op. cit.*, p. 43: "A Paris, l'Académie royale hérita de ce point de vue humaniste et, au moins pendant tout le XVII^e siècle, maintint la supériorité du peintre d'histoire sur tous les autres. Après avoir remarqué que la simple représentation d'objets par le moyen de la ligne et de la couleur est en soi un processus mécanique et que l'on reconnaît un bon peintre à une invention difficile et noble, Félibien, dans un passage décisif, classe les peintres en ordre hiérarchique selon le type de sujet qu'ils préfèrent traiter."

sont souvent des récits réels ou fictifs²²¹. «Le fictif, écrit Barthes, se subdivise en parabole et fable; le réel couvrent des exemples historiques, mais aussi mythologiques, par opposition, non à l'imaginaire, mais à ce que l'on invente soi-même»²²². Ou encore, ils sont des «images» qui se constituent dans le récit et à la frontière du récit, comme les figures allégoriques personnifiant vices ou vertus et même la peinture elle-même, invitant le peintre à prendre le pinceau et la palette²²³. «Les théoriciens français du XVII^e siècle furent les premiers à déclarer qu'un sujet noble était une condition «sine qua non» du grand style, qui vise à la vérité universelle en imitant «la belle nature»²²⁴. La tradition académique française valorise les sujets nobles. En développant davantage l'«inventio» rhétorique, la notion de topique devient importante pour l'art. Barthes trouve trois sens principaux aux topiques²²⁵, mais la signification qui offre le plus de compatibilité avec les préoccupations du style, de la peinture d'histoire reste la troisième. Barthes la définit comme suit: «Les lieux [communs] sont en principe des formes vides; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même manière, à emporter des contenus, d'abord contingents, puis répétés, réifiés»²²⁶. Les équivalences sculpturales et picturales des topiques se retrouvent dans la convenance, c'est-à-dire comme la définit Lee: «[L'artiste] devait donner scrupuleusement à chacun de ses personnages le physique, le port, le geste et l'expression du visage appropriés»²²⁷. Trouver ce qui convenait était équivalent, comme l'écrit Blanc, à «donner du style à une figure, [c'est-à-dire] imprimer un caractère typique à ce qui ne représentait qu'une vérité individuelle»²²⁸. La recherche de l'idée conduisait à des formes fixes et reconnaissables par tous des gestes, des attitudes et des mouvements qui, en dernier recours, confondait le type avec le stéréotype, donc le lieu commun. C'est pourquoi Blanc peut écrire:

221. Voir note 213.

222. Barthes, *op. cit.*, p. 200.

223. Georgel et Lecoq, *op. cit.*, "La peinture en personne", pp. 13-59.

224. Lee, *op. cit.*, p. 40.

225. Barthes, *op. cit.*, p. 206: "La Topique est --ou a été: 1) une méthode, 2) une grille de formes vides, 3) une réserve de formes remplies."

226. Barthes, *ibid.*, p. 207.

227. Lee, *op. cit.*, p. 77.

228. Blanc, *op. cit.*, p. 520.

Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidirait le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie et nous apparaîtra non pas comme un tartufe, mais comme Tartufe lui-même.²²⁹

Le critique reprend ici d'une façon extrêmement simplifiée toute la question de l'expression et de la convenance²³⁰ dans la peinture d'histoire.

b. La «Dispositio»

La deuxième étape de la production des discours demeure la «dispositio» que Barthes traduit par le terme composition²³¹ et qu'il définit, à la suite d'Aristote, comme l'arrangement des grandes parties du discours qui sont: l'exorde, la «narratio», la «confirmatio» et l'épilogue. La traduction picturale et sculpturale transforme quelque peu les parties de la composition, car des dernières ne peuvent s'appliquer intégralement. Il ne peut y avoir dans un tableau d'introduction, de conclusion, comme telles, bien que la composition sous-entend toujours un parcours de l'oeil, donc un commencement et une fin, qui tient davantage de la structure de la «narratio», l'unité d'action aristotélicienne, du début, du milieu et de la fin²³², que de l'exorde et de l'épilogue. En fait, un spectateur qui regarde un tableau ou une sculpture se retrouve toujours au milieu de l'action «in medias res», qui a débuté avant lui et qui se ne terminera pour ainsi dire jamais. L'événement «gelé» permet un rapide parcours du regard, une entrée dans l'action, mais rarement une sortie puisque le point d'accès se renouvelle toujours, même si Blanc partage la vision très répandue à la fin du dix-huitième siècle qu'une image est toujours saisie dans l'instant. Il demande: «Qu'est-ce qu'un tableau? C'est la représentation d'une scène dont l'ensemble peut être embrassé d'un seul coup d'oeil»²³³.

Dans la *Grammaire*, Blanc considère que le «premier moyen pour le peintre

229. *Ibid.*

230. Pour saisir la complexité à travers l'histoire de l'art de ces deux concepts, Voir Lee, *op. cit.*, chapitre III: "L'expression", pp. 83-69; chapitre V, "La convenance", pp. 77-95.

231. Barthes, *Ibid.*, p. 213-217.

232. Cf. Lee, *op. cit.*, l'analyse de *La Manne* de Poussin, pp. 63-66.

233. *Ibid.*, p. 536.

d'exprimer sa pensée est l'ordonnance»²³⁴. Blanc la définit en donnant comme exemple la façon de travailler de Proudhon:

[Il] n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre.²³⁵

Blanc fait une distinction entre l'ordonnance ou la composition générale et restreinte, une distinction que nous pourrions identifier comme la construction et la composition. La première correspond à ce que l'auteur entend par «l'invention du peintre et l'économie du tableau»²³⁶, et la seconde, la composition ou ordonnance restreinte se comprend comme «l'art de mettre en ordre les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, [...] ce qui veut dire ici la mise en scène»²³⁷.

Quant à elle, la «narratio» rhétorique consiste essentiellement en une «exposition persuasive d'une chose faite ou prétendue faite»²³⁸. Fonctionnelle et brève, elle doit agencer faits et descriptions de façon vraisemblable et sans confusion. La vraisemblance et l'ordre pictural pour Blanc trouveront leur propre composition organisée par la règle de l'unité. «Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante»²³⁹. Et il ajoute:

[...], dès que le peintre veut exprimer une pensée ou éveiller un sentiment, il est indispensable que l'action soit une, c'est-à-dire que toutes les parties du tableau concourent à une action dominante. Mais l'unité d'action est inséparable de l'unité de lieu, et l'unité de lieu entraîne l'unité du point de vue, sans laquelle le spectateur tiraillé en divers sens serait comme transporté en plusieurs endroits à la fois. Il semble donc que l'unité soit plus

234. *Ibid.*, pp. 527-8.

235. *Ibid.*, p. 529.

236. *Ibid.*, p. 528.

237. *Ibid.*, pp. 528-9.

238. Barthes, *op. cit.*, p. 216.

239. Blanc, *op. cit.*, p. 532.

nécessaire dans un poème d'images et de couleur que dans un poème écrit ou un tragédie jouée, parce qu'en peinture, le lieu est immuable, le temps indivisible et l'action instantanée²⁴⁰.

Cette règle des trois unités est favorisée par les perspectives linéaire et aérienne que Blanc distingue du géométral²⁴¹. Les deux premières opérations de la composition picturale se réalisent dans l'esquisse, qu'il faut ici distinguer du carton --esquisse finale-- et des croquis. Boime rappelle que l'une des innovations les plus originales du programme de l'Académie au XIXe siècle était le cours de composition, inauguré par David au début du siècle. Il écrit:

A self-sufficient entity in the curriculum, the esquisse peinte signified more than a croquis; the former denoted a comprehensive pictorial arrangement, while the latter suggested a study of individual elements within that arrangement. While a croquis of a composition was often made, it served mainly as a graphic notation for the painted sketch.²⁴²

Si la recherche de l'unité dans l'ordonnance d'un tableau est équivalente à la logique de l'exposition des faits du discours --le noeud du récit représenté--, il ne faut pas oublier le cadre de la scène, les caractéristiques particulières des différentes périodes historiques, de même que les caractères des personnages mis en scène. Dans la rhétorique ancienne, cette partie est justement l'ekphrasis ou la description que nous avons amplement développée antérieurement.

Une troisième partie importante de la dispositio reste la confirmatio, c'est-à-dire qu'il s'agit, après l'exposition des faits, d'en développer l'argumentation, bref de développer le réseau des preuves. Il est évident qu'en peinture, ce système reste inapplicable. Pourtant une fois le thème trouvé, l'ordonnance accomplie, l'artiste procède à une série d'exercices d'après modèle qui pourrait constituer une sorte de confirmation. Cette «confirmatio» consisterait plus ou moins à une adéquation entre les idées du «projet de la peinture» à faire et la nature observée c'est-à-dire l'étude du modèle. «Quand la composition est une fois arrêtée, quand les gestes et les mouvements ont été prévus, déclare Blanc, dans

240. *Ibid.*, p. 537.

241. *Ibid.*, p. 546: "le géométral, c'est l'image d'un objet vu par un oeil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle."

242. Boime, *The Academy and ...*, pp. 43-44.

l'énoncé du dixième chapitre de la **Grammaire**, le peintre consulte le modèle pour donner de la vraisemblance à son idéal, et du naturel aux formes qui doivent l'exprimer.²⁴³ Nous pourrions voir cette opération comme une sorte de vérification finale, modelée sur les pratiques de l'apprentissage académique. Boime explique justement que les élèves apprenaient à composer une oeuvre en deux étapes principales, la mise en place et l'exécution finale. Il écrit: «The aim of the sketch was to indicate the ensemble, which in turn was the quintessential purpose of the life drawing programme [...]»²⁴⁴. Pour sa part, Mark S. Walker compte six stades d'exécution successifs dans le travail du peintre académique, Bouguereau, qu'il identifie ainsi: «1. tracés et croquis; 2. étude de couleur et/ou grisaille; 3. dessin très détaillés de toutes les figures de la composition, études de draperies et de feuillages; 4. études détaillées à l'huile pour les têtes, les mains, les animaux, etc.; 5. esquisse sur papier [que l'on désigne aussi sous le nom de carton]; 6. peinture finie»²⁴⁵. Walker rappelle que Bouguereau dessinait constamment et que beaucoup de ses croquis étaient exécutés d'après mémoire ou simplement d'imagination. Et ajoute que: «Ces croquis, au crayon ou à l'encre, servaient à déterminer les grandes lignes, soit de la construction complète d'un tableau soit, pris un par un, des différents groupes qui le composaient»²⁴⁶. Ce n'est qu'après que l'artiste recourait aux modèles pour la vraisemblance et le naturel, pour utiliser les termes de Blanc. Walker écrit: «Les études de figures constituaient la première confrontation du peintre avec la nature. Il avait, là, à se pencher sur les problèmes de l'anatomie, de la pose, des raccourcis, des proportions et de la perspective et, à un degré moindre, du modelé»²⁴⁷. Nous pouvons avancer qu'effectivement ces études d'après nature ont métaphoriquement la même fonction que la «confirmatio» rhétorique. Tous les éléments sont en place pour la couleur puisque comme l'a écrit péremptoirement Blanc et nous ne devons pas l'oublier:

243. Blanc, *op. cit.*, p. 564.

244. Boime, *op. cit.*, p. 33.

245. Mark Steven Walker, "Bouguereau au travail", in **William Bouguereau**, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1984, p. 73.

246. *Ibid.*

247. *Ibid.*

L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité: mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine: elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve.²⁴⁸

c. L'«Elocutio»

La troisième grande partie de la rhétorique consiste dans l'élocution, c'est-à-dire «la mise en mots» des arguments trouvés et dans un certain ordre organisés²⁴⁹. Il s'agit en quelque sorte de l'enveloppe matérielle ou plutôt phonique du système. De façon métaphorique, c'est ce que Barthes nomme «les couleurs et les ornements»²⁵⁰. Pour les Anciens, le sol originel de la langue est neutre et les ornements en sont le niveau second; «[ils] sont du côté de la passion, du corps»²⁵¹. De façon analogue, Blanc et la tradition académique situent dans cette partie, l'étude de la lumière, de la couleur et de la touche par opposition à l'étude du dessin. Blanc écrit à propos des éléments formels du tableau: le dessin est masculin car «il nous montre plutôt ce qui se passe dans l'esprit»²⁵² pendant que la couleur est féminine, «son rôle est de nous dire ce qui agite le coeur»²⁵³. Il ne faut pas alors s'étonner de voir la couleur être identifiée à un ornement de la forme, suivant l'exemple du discours, où, de la même façon, les tropes et les figures sont considérés comme ses ornements. Blanc écrit: «L'artiste, après avoir vérifié les formes qu'il a choisies, achève par la lumière, par la couleur, l'expression morale et la beauté optique de sa pensée»²⁵⁴.

248. Blanc, *Grammaire*, p. 23.

249. Barthes, *op. cit.*, p. 217

250. *Ibid.*, p. 218: Ces deux mots montrent bien, par leurs connotations mêmes, comment les Anciens concevaient le langage: 1) il y a une base nue, un niveau propre, un état normal de la communication, à partir duquel on peut élaborer une expression plus compliquée, ornée, douée d'une distance plus ou moins grande par rapport au sol originel. [...]; 2) la couche seconde (rhétorique) a une fonction d'animation: l'état "propre" du langage est inerte, l'état second est "vivant": couleurs, lumières, fleurs (colores, lumina, flores); les ornements sont du côté de la passion, du corps; [...]; 3) les couleurs sont parfois mises "pour épargner à la pudeur l'embarras d'une expression trop nue" (Quintilien); autrement dit, comme euphémisme possible, la "couleur" indexe un tabou, celui de la "nudité" du langage [...]. Les mots soulignés sont en italique dans le texte.

251. *Ibid.*

252. Blanc, *op. cit.*, p. 595.

253. *Ibid.*

254. *Ibid.*, p. 580. C'est en cela qu'il se distingue d'une tradition académique "orthodoxe" et peut être considéré comme un romantique: où il fait preuve d'une pensée esthétique

Blanc croit dans la nécessité d'un dessin structurant et insiste sur son origine étymologique commune avec le terme «dessein»²⁵⁵, mais il reconnaît dans le travail de la couleur la nature «profonde» de la peinture. Il énonce d'ailleurs ce principe dans l'intitulé du treizième chapitre de la Peinture dans la *Grammaire*: «Le coloris étant ce qui distingue plus particulièrement la peinture des autres arts, il est indispensable au peintre de connaître les lois de la couleur dans ce qu'elles ont d'essentiel et d'absolu»²⁵⁶. Pourtant, Blanc réitère toujours l'importance d'une composition --dessein-- préalable. Prenant à témoin, le coloriste Delacroix, à travers les mots de ce dernier, il cite la force d'un autre coloriste Rubens: «[...] C'est dans la conception de l'ensemble, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé»²⁵⁷. Le modèle incontournable pour Blanc est bien évidemment Rembrandt dont il voudrait hausser le génie jusqu'aux cimes de la peinture italienne. Il écrit:

De très-grands maîtres, tels que Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, Jules Romain, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette à la main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plus tôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée.²⁵⁸

L'admiration qu'il éprouve pour Rembrandt et pour la peinture hollandaise l'éloigne des principes qu'il tente d'établir sans qu'il puisse pour autant combiner les deux sensibilités dans un système qui leur permettrait d'exister sans heurt. Il ne peut que les juxtaposer en sachant très bien qu'il réintroduit dans le système des contradictions qu'il tente par ailleurs de réduire, contradictions mises en évidence par les continuelles querelles entre les coloristes et les dessinateurs. Il écrit: «Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur

académique persistante, mais, en tant que "moderne" il est prêt à accepter des écarts de plus en plus importants avec la tradition.

255. Repris incidemment par Blanc, *ibid.*, p. 565.

256. *Ibid.*, p. 594.

257. *Ibid.*, p. 547. Les mots soulignés sont en italique dans le texte.

258. *Ibid.*, p. 548.

génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les assouplir»²⁵⁹. L'organisation même de son texte, l'ordre des parties, les arguments, le système philosophique auxquels il se réfère constamment, ne peuvent que maintenir la couleur dans un état ancillaire. Son goût pour la peinture «sensible» et l'admiration qu'il nourrit envers Rembrandt assouplissent la rigueur du système académique et favorise l'apparition d'une nouvelle perception de la couleur, notion que la plasticité du système classique rend toujours difficile. Son argument final repose sur l'évolution historique qui ne permet plus l'utilisation partielle de tous les moyens de la peinture comme cela était possible à la Renaissance²⁶⁰. Il écrit:

Cependant l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la peinture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages, n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste, ou le mouvement de ces figures²⁶¹.

Enfin, pour l'historien, le dernier moyen d'expression d'un peintre est la touche. Il la définit comme la qualité de l'exécution matérielle²⁶² et la perçoit comme «une écriture du peintre», comme «la frappe de son esprit»²⁶³. Blanc reconnaît que c'est par là que les variations du caractère du tableau se manifestent. Comme pour la couleur et le clair-obscur, l'historien reconnaît l'importance de la touche, mais toujours à l'intérieur des normes établies par la tradition. La touche est, comme les ornements, analogue aux figures de style de la rhétorique et doit «animer» la représentation. Il écrit: «Si l'esprit a peu de choses à faire dans les régions

259. *Ibid.*, p. 550.

260. *Ibid.*

261. *Ibid.*, p. 550.

262. *Ibid.*, p. 612.

263. *Ibid.*

inférieures de la peinture, il faut au moins qu'on y trouve l'esprit du pinceau»²⁶⁴. Et il reprend les mêmes arguments que ceux qu'il avait développé pour la couleur:

[...] parce que le génie a des franchises qui n'appartiennent qu'à lui, et parce qu'il n'est plus permis de remonter à ces premiers âges de la peinture où l'art, jeune et fort, dédaignait les moyens secondaires et ignorait cette dernière parure de la forme, qui est la touche.²⁶⁵

Pour l'historien comme pour les ténors de la tradition classique, le travail de la peinture s'organise de façon analogique au travail d'élocution de l'orateur²⁶⁶. Il y a une telle similitude entre les systèmes culturels --langue/peinture-- et les systèmes naturels --esprit humain/nature-- qu'elles ne peuvent que se refléter mutuellement. Rejoignant l'organisation de l'esprit humain, discours et peinture peuvent se développer en donnant à la critique d'art une double légitimité et une double voie, celles du discours et celles de la peinture car les deux sont à l'image de la nature.

3. Le travail descriptif de Charles Blanc

La longue incursion que nous venons de faire dans la **Grammaire** montre comment le commentaire de l'oeuvre de peinture est structuré et soutenu par un système linguistique. La description constitue l'un des éléments importants du commentaire et de l'oeuvre puisque c'est elle qui oriente la compréhension du tableau. Nous pouvons matériellement distinguer dans le plus large récit ou macro-récit²⁶⁷, la description par les marques verbales de l'énonciation. En effet, Benveniste, dans «Les Relations de temps dans le verbe français», reconnaît deux plans d'énonciation: «celui de l'histoire et celui du discours. L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés»²⁶⁸. Le récit historique est donc à la troisième personne et au passé --aoriste,

264. *Ibid.*, p. 613.

265. *Ibid.*

266. *Ibid.*, p. 547.

267. Nous avons affaire avec deux récits. Le premier est le macro-récit de la biographie qui inclut l'analyse d'oeuvre comme description et *ekphrasis*; le second reste le micro-récit, c'est-à-dire le récit à l'intérieur de la description (diégèse) ou autour de la description (mimésis).

268. Émile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français" in **Problèmes de**

imparfait et conditionnel-- et le plus-que-parfait²⁶⁹. Benvéniste prend la peine d'ajouter: «Le présent est exclu, à l'exception --très rare-- d'un présent intemporel tel que le «présent de définition»²⁷⁰. Dans les biographies de Blanc, le récit est au passé simple pendant que les commentaires sont au présent. Il faut remarquer que la description comme les autres considérations sur l'oeuvre: les sentences, les jugements et les réflexions sont aussi au présent. Le présent du commentaire a deux effets: 1. Il actualise le tableau dans le texte: Blanc décrit le tableau qu'il a devant les yeux, tel qu'il le voit; 2. il le soustrait à l'emprise du passé où il trouve sa source. Il y a double soustraction puisqu'en le replaçant dans le présent du critique, il «dé-historise» l'oeuvre tout en affirmant son caractère permanent. Les jugements, les sentences, les aphorismes «surdéterminent» cette propension à la permanence. Les incursions qu'y fait Blanc modifient profondément ses rapports au texte. D'entrée de jeu, le récit biographique au passé situe le lecteur dans l'«histoire» pendant que les commentaires au présent transforment la nature du texte et nous font brusquement bifurquer vers la critique. Cette situation ambivalente explique peut-être la difficultés de ces historiens et critiques à déterminer avec certitude la nature de leurs interventions.

Afin de mieux cerner la description des oeuvres dans le récit biographique de Blanc, de voir l'impact qu'elle produit et le rapport qu'elle établit entre le critique et le lecteur, nous utiliserons un second concept développé, cette fois, par Tzvetan Todorov dans l'article «La lecture comme construction». Le poéticien fait la théorie les divergences entre les divers niveaux de lectures d'un récit de fiction. Dans un premier temps, il établit que: «seules les phrases référentielles [d'un texte] permettent la construction [et que] toute phrase n'est pas forcément référentielle». La construction est aussi de qualité différente selon les divers paramètres que sont les «filtres narratifs» identifiés --mode, temps, vision--. Enfin il schématise les étapes du processus de lecture de la façon suivante:

Linguistique générale I, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1966, p. 238.

269. *Ibid.*, p. 239.

270. *Ibid.*

Tableau VI: Processus de lecture de T. Todorov ²⁷¹

1. Récit de l'auteur	4. Récit du lecteur
2. Univers imaginaire ----- évoqué par l'auteur	3. Univers imaginaire construit par le lecteur

Ce schéma fonctionne selon deux modes que Todorov nomme la signification et la symbolisation. Il explique:

Les faits signifiés sont compris: il suffit pour cela qu'on connaisse la langue dans laquelle est écrit ce texte, les faits symbolisés sont interprétés; les interprétations varient d'un sujet à l'autre.²⁷²

En effet, les rapports entre 1 (le récit de l'auteur) et 4 (le récit du lecteur) sont des rapports de signification pendant que les rapports entre 2 (l'univers imaginaire évoqué par l'auteur) et 3 (l'univers imaginaire construit par le lecteur) en sont de symbolisation. Cette construction des événements du texte doit être suivie d'une réinterprétation qui permet [au lecteur] «de construire, d'une part, les caractères, de l'autre, le système d'idées et de valeurs sous-jacent au texte»²⁷³. La réinterprétation est, à son tour, sous le contrôle de contraintes qui sont inscrites dans le texte lui-même et aussi de contraintes issues du contexte culturel²⁷⁴, et comme l'écrit Todorov: «le texte contient toujours en lui-même une notice sur son mode d'emploi»²⁷⁵.

Les textes que nous étudions diffèrent des textes qui ont servi de modèle au poéticien puisqu'ils ne sont pas à proprement parler des récits de fiction. Mais pour Todorov, la nature des textes ne semble pas être un obstacle à la construction et à la réinterprétation. Il écrit:

Les différences d'une lecture à l'autre ne sont pas forcément là

271. Tzvetan Todorov, *Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 90.

272. *Ibid.*, p. 91. Les mots soulignés sont en italique dans le texte.

273. *Ibid.*

274. *Ibid.*

275. *Ibid.*, p. 94

où l'on s'attend à les trouver. Par exemple, il ne semble pas qu'il y ait un grand écart entre la construction à partir d'un texte littéraire et à partir d'un autre texte, référentiel mais non-littéraire²⁷⁶.

Nos textes sont référentiels mais hautement «littéraires», ils peuvent s'approcher parfois d'un récit, mais ils peuvent n'être que de simples descriptions d'un tableau réel. Dans un cas comme dans l'autre, il y a construction et interprétation malgré le fait que la description semble toujours s'ancrer dans le réel²⁷⁷. Confondue depuis des siècles avec l'image mimétique (comme hypotypose), elle redouble «l'effet de réel» en tant qu'image textuelle d'une image picturale. Todorov permet de défaire dans la description des tableaux la construction de cette illusion. Pour le théoricien de la littérature, le travail du lecteur s'effectuerait surtout au second degré. Chez Blanc, le lecteur fonctionne à un troisième degré, le peintre ayant été, avant le critique ou l'historien, le premier lecteur et «constructeur» du texte. Blanc demeure, de toute façon, toujours au deuxième niveau dans la peinture. En reprenant le schéma de Todorov et en l'appliquant au commentaire de Blanc à propos de la **Mort de Germanicus** de Poussin, nous obtiendrons le schéma à trois termes que voici:

Tableau VII: L'énonciation de Blanc

1. Tacite raconte Mort de G.	4. [1.] Tableau de Poussin	[4.] La desc. de Blanc
2. Univers ---- imaginaire ²⁷⁸ évoqué par par Tacite	3. [2.] Univers ---- imaginaire construit par Poussin	[3.] Univers imaginaire construit par Blanc

276. *Ibid.*, p. 97.

277. Barthes, "L'effet de réel".

278. Même si la mort de Germanicus est un fait historique réel, la représentation écrite ou picturale de sa mort doit être reconsidérée par le narrateur. Nous pouvons d'une certaine façon la considérer comme issue de l'imagination, elle est donc imaginaire dans ce sens.

Il y a donc entre la mort du personnage historique, Germanicus, et le lecteur de Blanc, trois strates narratives et/ou descriptives superposées: celle de l'historien, Tacite, celle du peintre, Poussin, et celle du critique-historien, Blanc. La construction de cet événement se fait d'un intermédiaire à l'autre, d'une façon assez similaire (signification, dénotation), de telle sorte que le lecteur de Blanc y retrouve les «principaux» éléments du récit de Tacite. Par contre, l'interprétation de cet événement ne pourra être que différente d'un auteur à l'autre (symbolisation, connotation). C'est du moins ce qu'affirme Todorov en considérant l'énonciation (2.-3.) comme structurante dans la constitution de l'énoncé. Pour Blanc, il y a parfaite coïncidence entre les deux univers imaginaires évoqués (2.-3.) de telle sorte qu'il ne peut y avoir de différence fondamentale entre les deux énoncés (1.-4.), c'est-à-dire entre le récit de la **Mort de Germanicus** de Tacite et le tableau de Poussin et/ou entre la représentation picturale du peintre et la description narrative du critique, de la même façon, entre Tacite et Blanc. Il y aurait donc un niveau de symbolisation «dirigé», c'est-à-dire une interprétation officielle qui ne permettrait ni aux spectateurs, ni aux lecteurs des écarts par rapport au «sens» reconnu. Blanc présente le tableau de cette manière, –il n'est pas reproduit dans son texte--:

C'est un tableau dont on se souvient toute la vie pour l'avoir vu une seule fois, tant il y a d'unité dans la composition et d'accent dans la pantomime. L'intérêt, l'attention, la lumière, tout est concentré sur Germanicus. Rangés autour de son lit, les officiers du héros, la lance à la main, recueillent ses dernières paroles, épient son dernier regard, et l'un d'eux lui promet d'un geste la vengeance des dieux. Au chevet du mourant, le Poussin, à l'exemple du peintre grec qui avait représenté Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, peignit Agrippine se cachant le visage dans ses mains; et s'il renouvela ce trait dont il n'existait plus que la tradition, ce ne fut pas tant pour renoncer à l'expression d'une douleur inexprimable que pour ne pas troubler l'unité de la scène, aux dépens du personnage essentiel, car l'unité est le secret des chefs d'oeuvre. La tête de Germanicus est belle, jeune, délicate et noble. Sa douce figure trahit moins le regret de la vie que la douleur de mourir empoisonné sans jamais avoir senti ni mérité la haine. La plume de Tacite avait dessiné le tableau.²⁷⁹

L'intérêt de Blanc est de deux ordres dans ce tableau. D'entrée de jeu, il oriente

279. Blanc, "Poussin", in *Histoire des peintres*, t. 1, pp. 5-6.

les émotions esthétiques du spectateur: c'est un tableau inoubliable pour les qualités de sa construction et de sa composition, donc pour l'«inventio». L'unité, qualité par excellence de la construction ou de l'ordonnance générale, est à lire dans la lumière –le seul élément pictural évoqué– qui tombe sur Germanicus, l'intérêt et l'attention faisant référence au double jeu des regards, ceux du critique/spectateur et des officiers/témoins. Puis, il analyse la composition restreinte, la pantomime ou les gestes et sentiments de l'assemblée, en contraste avec la réserve des deux personnages principaux, Germanicus et Agrippine, l'un étonné par ce qui lui arrive et l'autre, comme absente, le visage caché dans ses mains –l'expression–. Blanc accorde beaucoup d'importance à la convenance, c'est-à-dire aux gestes et expressions appropriés des personnages de la tragédie. La grandeur d'âme des personnages doit provoquer chez le spectateur les mêmes sentiments. Donc, nous avons à relever une double émotion, celle esthétique de l'organisation picturale et celle émotive des sentiments évoqués. Et Blanc conclut en écrivant que «la plume de Tacite avait dessiné le tableau», sans rien ajouter de plus. L'énonciation se veut parfaitement transparente, mais elle ignore les pertes ou les gains de la traduction entre le texte de Tacite et la représentation de Poussin. L'absence du tableau ne permet pas au spectateur de voir ce qui, outre la picturalité du sujet, est laissé de côté dans le commentaire de Blanc. La forte dette envers la tradition de l'«ekphrasis» vasarienne et envers la tradition classique qui accorde la plus grande importance aux sentiments qui se dégagent de la composition peuvent nous faire croire que Blanc a bien compris la dignité des sentiments peints par Poussin, qui avait bien compris le sens de l'oeuvre de Tacite, mais la comparaison s'arrêterait là. Du haut du magistère critique et historique de Blanc, on doit croire que seule compte la substance de l'énoncé. Si nous devons admettre avec Todorov qu'il y a construction et interprétation, la non reconnaissance de ces «réalités» chez Blanc font de ses commentaires, des prescriptions et des directives précises. Hamon, dans son **Introduction à l'étude du descriptif**, rapportait que traditionnellement les rhétoriciens étaient gênés par la description en littérature à cause de sa «liberté incontrôlable», qui

«peut aller de pair avec une impossibilité de contrôler les réactions du lecteur»²⁸⁰. Dans le commentaire artistique, la description jouerait ici un rôle tout-à-fait opposé, elle serait, au contraire, déterminée à maintenir dans l'orthodoxie la contemplation picturale. Cela s'est produit, parce que derrière cette contemplation du double spectacle sensible, c'est un renvoi à l'idée qui est recherchée, comme trace, signe d'une réalité supérieure.

Blanc reconnaît l'importance de l'interprétation personnelle et il écrit dans la **Grammaire des arts du dessin**:

La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînant qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme son propre ouvrage.²⁸¹

Cette interprétation est en réalité une intériorisation et elle ne peut aller que dans le sens déjà déterminé par les énonciateurs du discours textuel et/ou pictural. De même, il faut se méfier chez Blanc du sens donné au terme «spectateur». Sous cette utilisation générale et non-spécifiée, mais signifié par le texte lui-même, il y a deux spectateurs: le vrai, le bon, celui qui voit avec le coeur et/ou l'esprit et le faux, ou le mauvais: celui qui se laisse guider par sa passion. De façon générale, Blanc se positionne lui-même comme le premier spectateur autorisé, en tant qu'artiste --graveur et élève de Delaroche--, en tant qu'amateur et critique --connaisseur-- et qu'homme de coeur et d'esprit. Les mauvais spectateurs sont en général le public peu informé, peu cultivé qui visite les Salons, Galeries et Musées qu'il faut instruire, ce que Blanc ne manque surtout pas de faire.

4. Les types de description

Comme nous venons de le voir la description est importante dans le commentaire d'oeuvre. Elle opère à plusieurs niveaux et fonctionne différemment selon les tableaux. D'abord il faut dire que la description de la peinture d'histoire n'est pas la même que la des-

280. Hamon, **Introduction**, p. 15.

281. Blanc, **Grammaire**, p. 513.

cription du genre. La première favorise la description diégétique pendant la seconde est plus à l'aise dans la description mimétique, ce qui ne veut pas dire que l'histoire n'utilise pas du tout la mimésis et le genre, la diégésis²⁸².

La description peut apparaître sous une forme plutôt narrative, elle se constitue alors en

description-récit où les données simultanées du réel ou les éléments accumulés d'une nomenclature passent, sur la scène du texte, par un mouvement de personnage qui les prend en charge dans la successivité «naturelle» d'un ordonnancement motivé.²⁸³

D'autre part, nous retrouvons une seconde espèce de description, celle qui demeure pleinement descriptive dans le sens étymologique du terme «de-scribere», c'est-à-dire écrire d'après un modèle²⁸⁴. Hamon voit dans cette forme descriptive, la reprise d'un texte qui aurait déjà été écrit ailleurs, cet ailleurs constituant le modèle et il donne comme exemple les traités de botanique, etc. utilisés par Zola dans certains de ses romans. Mais en ce qui concerne la description picturale, l'intertextualité changerait d'objet, d'un rapport entre deux textes «littéraires», nous passerions à un rapport entre deux textes de nature différente: du texte littéral au texte pictural, le premier servant de lexique pour identifier tous les détails relevés dans la description «mimétique». Ces deux types de description peuvent être plutôt longues, c'est-à-dire il peuvent constituer la plus grande partie du commentaire, ou, au contraire, être fragmentées dans une unité plus petite comme le titre, par exemple.

a. La description «diégétique»

Dans le tableau d'histoire, la place accordée à la description dans le commentaire ne tient pas réellement compte de la complexité thématique du tableau, mais de son importance esthétique. Il faut bien convenir que Blanc ne peut considérer dans l'Histoire des

282. Une grande partie de ce qui suit a été repris et a fait l'objet d'un article paru dans la revue *Trois*, sous le titre de "La description de l'oeuvre dans l'Histoire des peintres de Charles Blanc", vol. 5, no 3, 1990, pp. 55-64.

283. Hamon, *Introduction*, p. 22.

284. *Ibid.* p. 51.

peintres toutes les oeuvres. Il choisit parmi les meilleures, les plus connues, les plus appréciées de son temps ou les plus accessibles, celles qui lui apparaissent comme les plus intéressantes pour son projet. Les tableaux que Blanc valorise, sont ceux dont l'espace textuel du descriptif est supérieur à cinquante pourcent (50%) de la totalité du commentaire. Chez les peintres d'histoire à l'étude, LeSueur, Poussin, Subleyras, Largillière, David, Drouais, Géricault, Delaroche et Raphaël rajouté ultérieurement comme élément de comparaison, l'espace occupé par le commentaire est très important, --cette considération est peu pertinente pour LeSueur dont la vie était peu connue,-- la description en composant la plus grande partie. Dans les tableaux jugés excellents et même divins comme ceux du Poussin, de LeSueur et de Raphaël, les descriptions sont très élaborées. Elles peuvent être accompagnées ou non de considérations picturales. Par exemple, après une courte présentation mettant en évidence les divers aspects du talent de Poussin et le sentiment dominant de l'oeuvre, Blanc ne fait plus que décrire la **Peste des Philistins** (ill. 2, p. 412), paradigme du genre pathétique, en mettant en évidence tous les éléments «pathétiques» du tableau. Il décrit le tableau ainsi:

La peste est dans la ville d'Azoth, et la voie publique est encombrée de morts et de malades. Par terre gisent des moribonds appuyés sur des fûts de colonnes brisées. Ici, une mère vient expirer entre ses deux enfants, et l'un d'eux est encore attaché à son sein tari. Là, un jeune homme se roule sur le pavé dans les contorsions de la douleur. Des femmes gémissent, des enfants pleurent, et l'air est infecté d'une exhalaison pestilentielle, puisque les habitants sains de corps se bouchent les narines en s'approchant des cadavres, ou se détournent sans pitié. Sur la place s'élèvent le temple et les autres monuments de la ville fuyant en perspective, avec leur architecture massive et régulière. Le grand prêtre, environné des principaux de la cité, paraît surpris de voir l'idole de Dagon renversée par terre, la tête et les mains coupées, devant l'arche du Seigneur, dont les Philistins s'étaient emparés. Partout, au loin, se continue le ravage de la peste et on enlève des cadavres. Sur les marches du temple, sur les dalles, contre les murs de tous les palais sont couchés des malades tourmentés et agonisants. Une légion de rats se répand dans la ville et on en voit défiler le long des corniches. Tout, enfin, réveille un sentiment d'horreur, de tristesse, de compassion ou de crainte.²⁸⁵

285. Blanc, "Poussin", *op. cit.*, t. 1, p. 6.

Les considérations picturales dans les maîtres-tableaux sont secondaires, elles deviennent primordiales et relèguent la description au second rang ou la font presque totalement disparaître quand le tableau n'est pas, selon Blanc, tout-à-fait à la hauteur. C'est ce qu'on retrouve dans le **Bélisaire** et le **Brutus** de David²⁸⁶ ou dans la **Cananéenne** de Drouais²⁸⁷. Dans une description aussi élaborée que celle de la **Salle de la Signature** de Raphaël, l'ordonnance de la description suit l'enchaînement logique du système critique de Blanc qui coïncide avec les opérations principales des techniques rhétoriques. Trouver une idée, un thème qui unifierait une représentation répartie sur les quatre murs de la salle tout en leur conservant une certaine autonomie: les manifestations principales de l'esprit humain. Charles Blanc écrit:

Il s'agissait de représenter sur les quatre murs, les diverses manifestations de l'esprit humain, qui s'élève à la connaissance de Dieu par la **Théologie**, découvre par la **Philosophie** les secrets de la nature, s'envole dans les régions supérieures sur les ailes de la **Poésie**, et règle les intérêts de ce monde par la **Jurisprudence**.²⁸⁸

Chacune des représentations sur le mur devient une sorte d'«exemplum» par excellence jouant, mettant en évidence une thématique particulière ou globalisante des manifestations de l'esprit humain. C'est souvent à partir du titre que Blanc débute sa description. «Raphaël commença par la Théologie, c'est-à-dire par la fresque nommée la **Disputio**. Il représenta une réunion idéale de tous les docteurs qui avaient pris part aux controverses sur l'Eucharistie»²⁸⁹. Le titre sert souvent d'embrayeur à la description. «Un titre, disait justement Eco, est déjà -malheureusement- une clé interprétative»²⁹⁰, comme c'est le cas dans description de la **Disputio**. Charles Blanc concentre son effort d'abord sur l'hostie, «posée sur un autel, dans un soleil d'or, forme le centre de ce concile imaginaire»²⁹¹. Par contre, dans l'**Enlèvement des Sa-**

286. Blanc, "David", *op. cit.*, t. 2, p. 4 (**Bélisaire**), pp. 6-7 (**Brutus**).

287. Blanc, "Drouais", *op. cit.*, t. 2, p. 2.

288. Blanc, "Raphaël", *Histoire des peintres*, "École ombrienne", Paris, Renouard, 1870, p. 10.

289. *Ibid.*, p. 11.

290. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 510.

291. Blanc, *op. cit.*, p. 11.

bines (ill. 3, p. 413) de Poussin, le mouvement, le tumulte suggérés par le terme «enlèvement»

oriente la description de Blanc. Il écrit:

L'oeil ne voit que draperies volantes, visages passionnés, figures courant en sens divers. On croit entendre crier les femmes qui se débattent contre leurs ravisseurs, hommes rudes, grossiers, crépus, incivilisés, vraiment barbares: les casques brillent, les chevaux se cabrent et s'emportent chacun est saisi de cette frayeur qui se communique si aisément dans les foules: c'est une panique universelle. Le seul Romulus, calme et grave, au milieu de cette tempête préméditée, lève avec majesté le pan de son manteau. Il donne froidement le signal de cet enlèvement qui doit peupler Rome. [...].²⁹²

Souvent, contrairement à ce qui se passe dans la description du tableau que nous venons de regarder, Blanc peut commencer celle-ci, par le centre géométrique du tableau, qui demeure, dans l'économie du tableau de la tradition classique, souvent le principal point de «focalisation». Puis il procède de gauche à droite en tentant de retrouver dans la composition du tableau, l'ordonnancement même de l'artiste comme on peut le voir dans la *Disputio* de Raphaël. Dans *Rébecca et Éliézer* de Poussin, Blanc se laisse attirer par le regard de la jeune femme qui, dans la reproduction gravée (ill. 5, p. 415) de *l'École des peintres*, semble sourire au spectateur²⁹³. Le centre ici se dédouble, il oscille entre le groupe des jeunes femmes versant l'eau dans les cruches et la rencontre d'Éliézer et de Rébecca. Il présente le tableau en ces termes:

Mais rien n'est comparable en fait de grâce, au tableau d'Éliézer et Rébecca. Treize jeunes filles, toutes charmantes, y sont groupées dans des attitudes diverses. L'action vulgaire de puiser de l'eau et d'emplir une cruche suffit pour animer ces figures, pour leur donner un geste élégant, un mouvement qui fait valoir la beauté de leurs formes et leur souplesse. Chacune a son tempérament, sa contenance particulière, sa passion, et l'on ne saurait tout d'abord à laquelle donner ses préférences: Rébecca, malheureusement n'est pas la plus jolie, mais c'est la plus ingénue. Les mains dans ses vêtements, la joue colorée, elle jette un regard modeste et ravi sur les présents que lui offre Éliézer. L'honneur d'être distinguée ainsi parmi ses compagnes l'embarrasse, la trouble et l'enchanté; autour d'elle s'agitent tous les sentiments que peuvent trahir un visage de femme: l'innocence, la curiosité, la coquetterie, la pudeur, le désir,

292. Blanc, "Poussin", *Histoire des peintres*, "École française", t. 1, p. 10.

293. Ce qui n'est nullement le cas dans le tableau lui-même, voir l'ill. 4 de la page 414.

l'indifférence, la jalousie, la tendresse, tous les secrets du coeur,
toutes les variétés de l'amour.²⁹⁴

Cette double «focalisation» permet à Blanc, tout en faisant ressortir l'action principale, de s'attarder sur les attitudes des autres figures, situées autour du couple central, et de laisser sa plume enregistrer, à travers la composition des figures de Poussin, son propre émoi, les «doux» plaisirs de la rêverie érotique...

Les marques topographiques organisent l'espace par rapport aux figures du tableau. C'est ainsi que la description de l'École d'Athènes se développe par rapport à l'organisation architecturale de la fresque. Elles organisent l'espace en le situant par rapport au commentateur qui, par la force des choses reprend le positionnement de l'artiste devant le tableau²⁹⁵. Le critique a souvent recours aux déictiques, «celui-ci», «celui-là», «ceux-ci», «ceux-là», suivant les accents de la composition que le peintre a indiqués. C'est par la description que le critique peut reconstituer la «dispositio» de l'artiste, mais cette composition pour être complète doit être expliquée de telle manière qu'elle permette l'identification et la caractérisation des figures. En d'autres termes, la composition décrit ce que le spectateur voit et l'identification iconographique et la caractérisation des figures reste de l'ordre de la symbolisation. La description est alors dramatisée et le commentateur lit dans les expressions, dans la pantomime des personnages, dans les motifs iconographiques et dans l'utilisation des lumières et des couleurs, ce qui ne paraît pas nécessairement évident à un spectateur actuel qui regarderait les mêmes tableaux. Par ces épithètes, Blanc oriente très certainement le sens de la description. Blanc voit, par exemple, un sentiment de douceur divine se dégager de la **Madone de Saint-Sixte** de Raphaël qu'il présente de la manière suivante:

Il faut que le peintre de cette oeuvre incomparable l'ait conçue dans un moment d'extase, qu'il ait été ravi en songe dans le ciel. La Vierge y est d'une beauté-surhumaine; son visage exprime une jolie ineffable, une sérénité séraphique. Elle marche au milieu des chérubins, plus légère que les nues, elle porte dans ses bras un enfant au regard fixe, profond et sérieux. Les deux figures agenouillées du pape saint Sixte et de sainte

294. *Ibid.*, 11.

295. Voir le grand développement du point de vue dans l'étude sur la perspective dans la *Grammaire*, pp. 527-535.

Barbe, font encore ressortir par leur caractère terrestre, et celle-ci par une désinvolture un peu mondaine, l'expression vraiment divine de la Vierge et de son enfant. Dans le fond, c'est une multitude confuse et lumineuse de visages éthérés. La sublimité du groupe supérieur reparaît dans les deux figures des chérubins attentifs et ravis, qui en contemplant la Vierge, ramènent nos regards vers cette figure céleste qu'on ne se lasse point d'admirer.²⁹⁶

Une fois que le thème est décrit, Blanc peut reprendre le tableau une seconde fois, mais il délaisse alors le thème narratif pour se pencher sur l'organisation picturale. Il est facile de faire ici un rapport avec l'«elocutio» rhétorique. Les éléments picturaux, contrairement à la description thématique, ne sont pas appréhendés de façon globale, mais partiellement, c'est-à-dire sur quelques parties de tableaux seulement. Il n'y a pas non plus d'ordre strict, et puisqu'il y a une hiérarchie dans le genre en peinture, il faut s'attendre à en trouver quelques traces dans les analyses. En premier lieu, l'expression et la beauté des têtes²⁹⁷, la pantomime, les gestes et le mouvement des figures et les drapés, puis le dessin, la couleur, l'exécution et la touche. Ces éléments peuvent être considérés comme les ornements de la représentation et ils sont pertinents dans la mesure où ils amplifient l'idée ou les sentiments développés par l'artiste. Blanc écrit à propos des éléments picturaux des **Bergers d'Arcadie** de Poussin: «J'admire comment l'exécution est venue en aide à la pensée, la couleur est d'une belle harmonie, le pinceau est suave; [...]»²⁹⁸.

Les jugements esthétiques qui tissent la trame descriptive apparaissent sous deux formes principales: la phrase exclamative et la phrase interrogative. L'exclamation que le **Petit Robert** définit comme : «un cri, paroles brusques exprimant de manière spontanée une émotion, un sentiment», exprime et libère à la fois une émotion intense. Blanc juge ainsi la **Belle Jardinière** de Raphaël: «Mais quel délicieux tableau! quelle Idylle charmante! Avec quel amour, le jeune Dieu presse les genoux de sa mère, en posant un de ses petits pieds sur le pied blanc de Marie! Avec quelle admiration le contemple le fils d'Élisabeth!»²⁹⁹. L'utilisation de

296. Blanc, "Raphaël", *op. cit.*, p. 23. L'auteure souligne les mots.

297. La **Mort de Germanicus** de Poussin, la **Transfiguration** de Raphaël et la **Mort de Socrate** de David, par exemple.

298. Blanc, "Poussin", *op. cit.*, p. 16.

299. Blanc, "Raphaël", *op. cit.*, p. 8.

l'adjectif exclamatif «quel» a un effet de renforcement de l'émotion, du ravissement, par la répétition anaphorique³⁰⁰. Ce refrain peut être aussi interprété comme le mouvement saccadé de la respiration qui accélère sous le coup de l'émotion. L'état second dans lequel se trouve Blanc en contemplant les oeuvres sublimes, et elles sont sublimes parce qu'elles provoquent cette accélération respiratoire, ne peut faire autrement que limiter le sens critique. Nous pourrions donc penser que pour Blanc, la description émotive est un hommage rendu au tableau et qu'elle suffit à en rendre compte: car elle joue alors au niveau de l'affect, du ressenti et de l'indicible. Nous comprenons pourquoi maintenant la description dans les tableaux moins excellents est sans importance. La critique des différentes parties n'exigeant que des descriptions fragmentaires.

b. La description «mimétique»

Cette dernière fonctionne d'une toute autre manière. On la retrouve presque qu'exclusivement dans les comptes-rendus et les biographies des peintres de genre: les paysages, les natures mortes, les animaux et les scènes de la vie quotidienne. Si la description narrative considère chacun des tableaux comme un récit particulier et irréductible, dans lequel les principaux procédés de la rhétorique se retrouvent diversement développés, la description mimétique est plus générale et compte moins d'approches différentes. Elle travaille surtout dans des séries thématiques, comme les chiens de chasse de Desportes, les scènes d'intérieur de Jaurat, les natures mortes et les bouquets de fleur de Chardin. Contrairement à la peinture d'histoire, Blanc a peu à dire de la signification du genre sauf qu'il désigne ce qu'il montre. Il présente la production des natures mortes de Chardin de façon générale sans vraiment toujours prendre la peine de les décrire individuellement. Il écrit: «Il fit d'abord des natures mortes, des fruits, des fleurs. Un panier de fraises, un verre de cristal à demi plein d'eau, où chatolaient les reflets vermillés d'une belle pêche placée près de deux oeillets blancs et quelques

300. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires, (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, article "Anaphore", p. 46: "Répétition du même mot en tête des phrases ou des membres de phrases."

cerises, ou bien deux poires, deux noix, et un gobelet d'argent: [...]» ³⁰¹. Après avoir passé en revue divers thèmes de cette catégorie très générale, Blanc esquisse rapidement ce qui pourrait être défini comme deux de ses unités minimales: la juxtaposition de quelques objets familiers.

Dans la description diégétique, le critique doit faire coïncider le sens moral du récit, sa représentation picturale et la description dramatisée qui réunit les deux éléments; dans le second type de description, c'est la présence de l'objet peint qui constitue l'aspect le plus important de la production. Par ces termes, «présence de l'objet peint», il faut entendre l'existence de l'objet comme peinture. Sa référence au modèle est toujours déterminée par une adéquation au réel. Le passage de l'objet dans la réalité à sa représentation peinte s'effectue au moyen d'une ruse que nous pourrions identifier comme un «effet spéculaire». Cet effet ou mise en abyme est, comme la nomme et la définit Lucien Daellenbach: «tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire» ³⁰². En effet, le subterfuge pour Blanc consiste à intervertir les deux ordres et à créer l'ambiguïté: le réel se donne comme peinture et vice-versa. L'historien commence la biographie de Chardin en jouant sur les deux niveaux:

Vous entrez dans un cabinet d'études éclairé franchement par le grand jour de midi. Sur une table couverte d'un tapis rouge foncé, vous voyez des livres posés sur la tranche, un microscope, un globe à demi caché par un rideau de taffetas vert, un miroir concave sur son pied, un thermomètre, une lorgnette avec son étui, des cartes géographiques roulées, un bout de télescope. La lumière se joue parmi ces objets, fait avancer les uns, reculer les autres. Le globe tourne, le miroir brille; vous voulez dérouler ces cartes, vérifier ce microscope, essayer cette lorgnette; mais vous êtes dans le cabinet d'un savant.... que dis-je, c'est un tableau que vous avez devant les yeux, et ce tableau est de Jean-Baptiste-Siméon Chardin. ³⁰³

Dans la biographie qui suit immédiatement celle de Chardin, Blanc utilise le même stratagème. Il se propose de nous montrer les ressemblances entre la pratique de ce

301. Blanc, "Chardin", *op. cit.*, t. 2, p. 3.

229.20 Lucien Daellenbach, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

303. Blanc, "Chardin", *op. cit.*, p. 1.

dernier et celle d'Étienne Jeaurat en nous laissant croire que nous sommes chez Chardin quand nous sommes en fait chez son émule. La transformation s'accomplit ici en trois étapes qu'il répartit en autant de scènes: une scène de rue (ill. 6, p. 416) une scène d'intérieur et une nature morte. Après une longue description de la première, Blanc prépare les deux suivantes:

Tandis que la dispute s'échauffe, que la foule rit, que les chiens aboient, je me glisse dans la maison et je crois m'être réfugié chez Chardin... Voilà bien, en effet, la cuisine qu'il m'a montré tant de fois. Il me semble reconnaître la fontaine en grès qu'il a peinte avec tant de complaisance. Tout est prêt pour le repas de l'artiste: la table est chargée de provisions; les carottes se cachent sous les choux aux feuilles frisées, les poireaux font voir leur barbe blanche et le bleu-vert de leur queue, le gigot enjambe sur les quartiers de boeuf et la servante a jeté au coin de la table un torchon blanc comme pour marquer la note la plus élevée du clair-obscur. Cependant je cherche ces gris fins qui font si bien saillir les angles des meubles, ces gris d'argent dont le secret, depuis Teniers, n'est connu que de Chardin, et, à ma grande surprise, les tons me paraissent lourds; [...]. 304

Dans la première et la seconde scène, le commentateur se situe dans la vie quotidienne parisienne du XVIII^e siècle, mais progressivement il fait passer le lecteur de l'évocation d'une scène «réelle», à une représentation picturale par de légères transformations du texte. Ces trois scènes peuvent être considérées comme des hypotyposes, c'est-à-dire comme des descriptions vives et animées qui produisent justement un «effet de réel» pour employer l'expression consacrée de Roland Barthes. La première reste à ce niveau pendant que la seconde glisse lentement vers la figure rhétorique du tableau [hypotypose] par l'identification des thèmes picturaux dans le texte: «Il me semble reconnaître la fontaine en grès qu'il a peinte avec tant de complaisance»³⁰⁵. Le narrateur identifie dans l'intérieur de Chardin les objets domestiques représentés dans les tableaux. Il continue toutefois en se maintenant dans la réalité du peintre: «Tout est prêt pour le repas de l'artiste: la table est chargée de provisions», puis la description des provisions: les carottes, les choux, les poireaux, le gigot, les quartiers de boeuf et pour finir le torchon blanc. Des légumes aux couleurs et insensiblement, d'un lexique culinaire au «jargon» plus spécialisé de l'atelier: «la

304. Blanc, "Jeaurat", *op. cit.*, pp. 1-2.

305. Voir hypotypose et image in Dupriez, *op. cit.*, pp. 240-246.

servante a jeté au coin de la table un torchon blanc comme pour marquer la note la plus élevée du clair-obscur», Blanc parle maintenant de peinture et il a basculé dans le tableau. La phrase suivante confirme cette transformation du sujet: «Cependant je cherche ces gris fins qui font si bien saillir les angles des meubles, ces gris d'argent dont le secret, depuis Téniers, n'est connu que de Chardin» (III. 7, p. 417).

Pourtant entre la comparaison des deux objets, il n'y a pas que ressemblance. Au contraire, dans l'écart produit par le tableau et la scène réelle se glisse toute la magie de la matière picturale c'est-à-dire et comme l'écrit Blanc: «la variété hardie de [la] touche, la solidité de [la] pâte, l'harmonie et le charme de [la] couleur»³⁰⁶ que l'écrivain qualifie de «saveur de la toile»³⁰⁷. Nous pourrions dire que la ruse est double, elle tente d'abord de combler la béance entre l'objet et sa représentation en essayant de fonder la solidité de l'image analogique, mais cette dernière s'effrite dans «ce faire qu'on peut appeler magique, spirituel, plein de feu et cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de Chardin»³⁰⁸, ou encore «cette touche que l'on aimait»³⁰⁹. Elle travaille donc en second lieu à l'instauration de la primauté des éléments picturaux, de la lumière, des couleurs et du rendu qui fait disparaître justement le référent et ouvre sur quelque chose d'inattendu. En reprenant les catégories de la rhétorique générale que nous avons analysé dans la grande peinture d'histoire, nous pouvons peut-être affirmer que, contrairement à cette dernière, tous les éléments positifs se ramènent à une «elocutio» antérieurement évacuée. Réduite dans la description-récit, elle retrouve alors toute sa puissance et sa séduction dans la description proprement dite. Nous pouvons maintenant commencer à comprendre pourquoi cette célébration de la matière picturale se fait avec un certain remords et une certaine pudeur.

Si la description diégétique et plus fortement encore la description mimétique constituent l'intrusion de la peinture dans le texte, à un autre niveau, elles pourraient avoir une

306. Blanc, "Chardin, *op. cit.*, p. 2.

307. *Ibid.*

308. *Ibid.*

309. *Ibid.*, p. 12.

signification plus large. En effet, Philippe Hamon explique que, dans les textes anciens, les descriptions ralentissaient le mouvement du récit, comme si elles tentaient d'échapper à la rapidité ou à la rigidité du déroulement narratif --l'histoire--. A l'intérieur des biographies d'artistes, la fonction des descriptions paraissent s'accorder à cette observation. En effet, elles semblent interférer avec le déroulement de la vie et se limiter parfois au simple étalage d'un savoir-faire littéraire intarissable. Pourtant, elles constituent, à un autre niveau, une suspension du récit biographique, une pause plus ou moins longue dépendant justement de l'étendue textuelle qui marque, comme l'identifie René Démoris, dans *l'Ordre du descriptif*, le «temps passé à regarder»³¹⁰ et permet ainsi au lecteur de participer, à son tour, au plaisir du voir de l'historien. Dès ce moment, la description devient essentielle car elle commande au lecteur les temps d'arrêt et régit les conditions de la contemplation. Bref, loin d'être seulement une interruption agaçante dans le déroulement de l'histoire --de la biographie--, la description repose le problème de la présence du tableau comme expérience esthétique dans le texte, expérience à laquelle est conviée le lecteur. La vie d'artiste comme histoire et l'oeuvre comme expérience esthétique entretiennent donc les mêmes rapports paradoxaux que les termes mêmes d'«histoire de l'art» laissent supposer: une dissymétrie entre l'expérience esthétique, jouissive et se libérant brutalement de la temporalité dans un cadre qui ne fait d'accentuer la temporalité --comme pour mieux la supprimer?-- l'histoire.

310. René Démoris, "La peinture et le temps du voir au siècle des lumières", *in* *L'Ordre du descriptif*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 50.

CONCLUSION

Nous voici parvenue au terme de notre travail. Notre projet initial a été inspiré par le triple dispositif historiographique du lieu, de la méthode et de l'écriture de Michel de Certeau. C'est à partir d'une connaissance approfondie du fonctionnement de l'institution historique contemporaine que l'historien établit les paramètres de sa réflexion. Notre étude consistait à les appliquer dans le champ historiographique français de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIXe siècle. La tâche s'est avérée longue et ardue puisqu'elle s'est exercée sur un champ historiographique dont les articulations et les agents étaient encore à définir. Nous avons donc tenté d'amarrer, dans un même effort, dans un même texte, l'organigramme du champ historiographique (lieux institutionnels) et les éléments d'une analyse scripturale (méthodes et «écriture» étroitement confondues) des diverses tendances textuelles qui découlaient, justement, de la structure de ce champ. Ces sortes d'analyse restent difficiles à concilier, puisque la première ne fonctionne vraiment bien que dans la mise à distance où elle ne peut apparaître qu'au terme d'une analyse de synthèse très grande. La seconde oeuvre, de préférence, si l'on en juge par le travail de Auerbach ou de Barthes ou même de notre propre

travail, dans l'infiniment petit. Elle s'accommode de la coupe fragmentaire et laisse supposer, en dehors du détail examiné, une continuité similaire des observations. Leur jonction nous a rapidement fait prendre conscience de leurs limites respectives, à savoir les dangers de la généralisation et le manque de profondeur --déficiência de l'analytique-- des «plans généraux» et, à l'opposé, l'absence d'envergure des «gros plans» --l'impossibilité de contextualiser--. Bref, la difficulté d'accorder les deux vues de façon totalement cohérente.

Nous avons essayé d'établir le champ discursif de la discipline de l'histoire de l'art en ne nous limitant pas aux frontières habituelles des «arts du dessin»: peinture, sculpture et architecture, mais en incluant dans notre parcours des aspects du champ artistique que l'on confine habituellement en périphérie: les arts appliqués et l'archéologie. Nous voulions sortir des chantiers battus en procédant de façon quantitative et demeurant dans le «discours moyen», que l'on retrouve à tous les niveaux du savoir du dix-neuvième siècle. Pour arriver à circonscrire un domaine aussi vaste, nous avons misé, dans la multitude des écrits consultés, sur la répétition des énoncés, et aussi sur le nombre limité des sources énonciatrices, ce en quoi, nous ne nous sommes guère trompée. Mais la variété des sous-champs nous est apparue à l'analyse beaucoup plus grande et complexe à analyser que nous l'avions anticipé. Et, pour ne pas allonger indûment notre travail, nous avons mis de côté des domaines qui, au début de notre périple, nous apparaissaient incontournables comme les description d'objets d'art et des monuments archéologiques, pour nous pencher sur ce qui nous était le plus familier --manifestant ainsi notre propre lieu d'intervention--, c'est-à-dire les images peintes ou plutôt les dispositifs discursifs des images peintes. L'analyse des textes sur la description des artefacts --objets de tous genres-- et les monuments archéologiques divers reste donc à faire. Toutefois, notre recherche nous semble suffisamment bien établie pour justifier le projet initial et pour permettre, à cette étape-ci, d'effectuer un premier bilan, humble et limité, certes, mais déjà suffisant et d'indiquer quelques nouvelles pistes de recherche.

I. Lieux.- Nous avons toujours insisté sur la dimension heuristique de la première partie de notre travail, la circonscription du champ historiographique, car il nous semblait impossible de choisir des textes simplement au hasard de leur rencontre. Comme nous ne désirions pas travailler des oeuvres exceptionnelles ou singulières, mais des textes exemplaires de pratiques historiographiques dominantes, une exploration préalable du domaine était nécessaire. En circonscrivant les formations discursives originelles de ces types de discours, nous avons pu nous faire une plus juste idée de leur importance --progressive ou régressive-- dans le plus vaste champ de l'art, à l'aide des concepts de «formation culturelle» de Raymond Williams et de «cluster» de Terry Nicolas Clark. Le champ s'est donc subdivisé, comme nous l'avons analysé, en six domaines ordonné autour de quatre préoccupations majeures. Les deux premiers donnent la priorité à la chronologie: les archéologies antique et médiévale; les deux autres --le troisième et le quatrième-- se définissent par rapport à leurs techniques de fabrication et leur modes de construction: les arts appliqués et l'architecture, un cinquième s'est avéré plus esthétique: les modes d'expression majeurs et le dernier reste symbolique: l'architecture et l'archéologie chrétiennes. Sous-jacente à des six aires, deux types complètement différents d'objets sont apparus: 1. les productions où la figuration l'emporte sur toutes les autres préoccupations --peinture et sculpture-- et 2. les autres productions «formelles» qui ne peuvent en aucun cas, ou du moins aussi facilement, échapper aux contraintes de la matière, aux incidences de leur propre matérialité, et qui concernent plus spécialement l'architecture et les objets artistiques. Ces définitions très génériques n'annulent pas la matérialité des «oeuvres à figures» et n'excluent pas complètement les images des artefacts. Cette fragmentation a joué un rôle considérable dans la structuration de notre travail, puisqu'en choisissant d'analyser la complexité des «images à figures», nous avons laissé de côté les autres productions. Au niveau des lieux de productions, d'une manière générale, les formations d'amateurs, de collectionneurs et d'écrivains d'art de tout acabit qui évoluent autour de la **Gazette des Beaux-Arts** s'imposent dans le champ des discours de la peinture, de la sculpture et de la gravure jusqu'au milieu des années 1880. Ceux-ci seront remplacés par les

professeurs d'universités vers la fin du siècle et au début du XXe siècle. Charles Blanc nous semble une figure incontournable avec l'**Histoire des peintres de toutes les écoles** dont l'influence se fera sentir jusqu'à la fin du siècle³¹¹. Les arts appliqués demeurent le fait de nombreux amateurs et collectionneurs oeuvrant dans le sillage de la GBA avant de constituer un champ autonome, mais fortement marqué par la réorganisation des ateliers de productions et des maisons d'enseignement. L'archéologie se scinde en deux niveaux, celui d'une archéologie historique savante et pointue, liée à trois institutions bien spécifiques, le musée du Louvre, les Écoles françaises à l'étranger et surtout l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Le second niveau semble une sorte d'orientation plus esthétisante et «pédagogique», issue du premier niveau que l'on retrouve, naturellement, dans la chaire d'archéologie de La Sorbonne occupée successivement par Georges Perrot, Théophile Homolle et surtout Maxime Collignon. Ce dernier, suivant les traces de son maître, Perrot³¹², sera l'auteur d'une histoire de la sculpture gréco-romaine³¹³ qui balisera le domaine pendant longtemps. Autour d'eux s'affirment les travaux des Louis de Ronchaud, François Lenormant et Salomon Reinach. La place dominante qu'occupe l'architecture dans le domaine de l'art et l'archéologie du Moyen Âge se maintient jusqu'à la fin du siècle où la présence de Viollet-le-Duc s'impose. L'archéologie et l'art chrétiens déblayent les domaines des images médiévales et ce sera là leur apport le plus important. Émile Mâle effectuera la jonction érudite et savante de ces deux domaines qui s'étaient d'abord développés dans un contexte de luttes politiques et religieuses très passionnées.

2. Méthodes et écriture.- La séparation que nous expérimentons toujours entre

311. Georges Perrot, *op. cit.*, p. 58. Il écrit: "Charles Blanc surtout fut mis à contribution. Beaucoup de bibliothèques municipales possédaient, plus ou moins dépareillées, les livraisons de l'**Histoire des peintres**, cette compilation très inégale, où il y a des parties d'une réelle valeur; [...]."

312. Georges Perrot [et Charles Chipiez] est l'auteur d'une monumentale **Histoire de l'art dans l'Antiquité** en 10 volumes, Paris, Hachette, 1882-1914, qui fit époque et qui a été rééditée il y a quelques années.

313. Maxime Collignon, **Histoire de la sculpture grecque**, Paris, Firmin-Didot, 1892, 2 t.

les «artefacts» des cultures anciennes et les productions des «Temps Modernes» s'explique aussi plus facilement quand nous voyons comment les formations institutions muséales ont été progressivement transformées par la grande vague des préoccupations historiques qui a balayé le XIXe siècle. Par exemple, au Louvre, la multiplication des musées archéologiques et la réorganisation fréquente des salles d'exposition sont les témoins d'une transformation radicale des habitus de la période. Nous devons rappeler l'importance du discours historique et archéologique dans la formation des premières générations d'élèves de l'École du Louvre où les professeurs sont d'abord et avant tout des archéologues expérimentés³¹⁴. Il reste même étonnant de constater que, malgré la célébrité de la grande Galerie contenant les chefs d'oeuvre de l'art italien de la Renaissance, la peinture ne sera enseignée au Louvre qu'à partir de 1885, soit trois ans après l'ouverture de l'École. Dans sa leçon inaugurale, Georges Lafenestre annonce très péremptoirement l'orientation historique de son nouveau cours, intitulé: «Histoire de la peinture», qui sera scindé en deux en 1930.

Par ailleurs, la vision esthétique des chefs d'oeuvre fondée sur des valeurs universelles --normes du sublime et du beau--, maintenues par l'Académie, éclate lorsque soumise aux forces relativisantes de l'histoire. Cette dernière fragmente le champ homogène de la critique et permet la prolifération d'écoles nationales de toutes les époques et dissout la Norme dans une variété de normes historicisantes. L'échec de Viollet-le-Duc à l'École Impériale des Beaux-Arts et le succès de son successeur, Hippolyte Taine, restent symptomatiques de la résistance des ténors puissants, défendant les normes académiques face à des changements non seulement administratifs, mais sous-tendant un virage politique et idéologique. La nomination de Viollet-le-Duc confirmait des transformations administratives qui remettaient aux mains d'une administration étatique, trop sensible aux résonances politiques et nationalistes des monuments médiévaux. Par ailleurs, la venue de Taine, jeune érudit, plus respectueux de la hiérarchie artistique, ne la transforme pas, --l'architecture et la sculpture grecque, la sculpture et la peinture italienne et la peinture hollandaise constituent le noyau fort de sa

314. Voir l'appendice D. École du Louvre, p. 397.

Philosophie de l'art– mais explique par des concepts sociologiques et psychologiques la grandeur de ces expressions artistiques. La différence est de taille. A travers les intérêts particuliers des auteurs, la nouvelle topographique des intérêts pour l'art bouleverse et commence à changer les pratiques historiques existantes. L'Antiquité gréco-romaine et l'art italien qui constituaient les normes auxquelles tout art digne de ce nom devait se «rapporter», laissent la place à d'autres «manifestations de l'esprit humain» qui, à leur tour, nous paraissent aujourd'hui si «naturels».

L'histoire favorise le développement des sciences auxiliaires et de l'archéologie. Par contre, les méthodes et l'écriture des «arts du dessin» se transforment beaucoup plus lentement. Les pratiques académiques d'écriture résistent et persistent dans le nouveau champ de l'«histoire» de l'art. La critique d'art, liée aux avant-gardes picturales du XIXe siècle, a joué un tel rôle dans l'évaluation historique de la modernité artistique que tout ce qui n'était directement de son ressort immédiat s'est retrouvé comme marginalisé. Cela a eu comme effet indirect d'occulter les rapports complexes, mais très importants existant entre la formation d'une discipline historique et des traditions de la formation académique, où l'histoire jouait un rôle important selon d'autres modalités. C'est surtout par le biais des articulations du champ de l'art (les mouvements artistiques et la critique) que l'histoire de l'art a enregistré les nouveaux enjeux de la modernité laissant ainsi dans l'ombre la transformation «structurale» des pratiques historiographiques, elles aussi liées à la modernité, mais d'une autre manière. En termes différents, la fracture qui se dessinait entre une critique d'art moderne, et une critique plus ancienne --qui deviendra elle-même «le» champ restreint de l'histoire de l'art--, fondée sur les normes esthétiques et d'anciennes pratiques rhétorique --épédictique--, n'a guère été problématisée et est passé à peu près inaperçue. Notre travail essaye de mettre en évidence ce «changement de vitesse» entre les pratiques esthétiques (philosophiques) académiques fondées sur le passé et un nouveau sens de l'histoire qui vient les articuler différemment. C'est à travers les pratiques discursives des principaux rédacteurs de la GBA et du champ des arts du dessin que nous les avons vu s'ancrer et évoluer. Blanc et un grand nombre de ses col-

lègues et amis, de divers lieux professionnels, maintiennent tant bien que mal une hégémonie du beau qui s'édulcore et s'étirole dans toutes les particularités des écoles nationales à diverses périodes, et dont l'**Hémicycle** de Delaroche illustre parfaitement l'ambiguïté. Plus historiennes s'avèreront les démarches des Chennevières-Pointel, haut fonctionnaire circulant dans les milieux politiques imbus d'histoire (il est très influencé par les travaux de Guizot comme nous l'avons déjà mentionné) et Montaiglon, Guiffrey, et Courajod, tous trois issus de l'École des chartes qui s'imposeront vers la fin du siècle. Ils conserveront pourtant aux oeuvres d'art ce pouvoir de fascination et de séduction que nous avons analysé chez Blanc. La notice biographique et les morceaux de sensibilité --«ekphrasis»-- que sont souvent les analyses d'oeuvres ne se transformeront guère, au mieux, elles deviendront plus exactes et beaucoup plus documentées comme l'ont montré les sources de l'ouvrage de Chennevières.

Tant d'analyses restent à faire maintenant que le champ historiographique --discursif-- du XIXe siècle commence à apparaître comme nouvel objet d'investigation dans le champ moderne de l'histoire de l'art. Dans les voies esquissées, il faudrait approfondir le modèle biographique et voir quel usage en font les contemporains de Blanc et comment précisément les générations successives la modifieront ou pas. Tout reste à faire sur la description des monuments, amorcée par Arcisse de Caumont, Mérimée et de nombreux érudits qui leur succédèrent. Ces analyses pourraient être reprise à la lumière des analyses de Reynaud sur la description «scientifique» des Naturalistes français du XVIIIe siècle et le travail descriptif des «arts appliqués» gagnerait à être examinés au crible de la théorie de Philippe Hamon sur la description «réaliste». Enfin, la distinction entre une archéologie «artistique» et une archéologie historique viendrait sûrement aider à la compréhension du processus grâce à laquelle l'histoire de l'art est devenue une discipline académique et scientifique en cette fin du XIXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

Pour ne pas indûment surcharger cette partie, nous ne reprendrons pas la longue énumération des ouvrages consultés, --les titres se retrouvant en note pour la plupart--, mais considérerons comme sources primaires essentielles les livres et articles dont un passage est cité, une présentation de l'ouvrage est exposée dans les notes ou l'ouvrage/l'article a contribué à l'élaboration du projet..

a. Archives nationales de France

Série F17 13550-13553-4-5-67: Collège de France

Série F17 13596; École française d'Athènes

Série F17 13600: École française de Rome

Série F 17 3288, dossiers I et II: Corpus des inscriptions romaine de la Gaule.

Série F21 4483, document libre: lettre de Louis de Ronchaud, datée du 5 mai 1882 et adressée au directeur des Musées nationaux.

Série F21 491 Inventaire des richesses d'art de la France

Série F21 491, chemise I: Inventaire général des richesses d'art de la France, rapports, circulaires, épreuves de monographies concernant la conservation des monuments historiques.

Série F21 492 Musée des copies ou musée européen. Liste des copies commandées.

Série F21 493 Des manufactures nationales

Série F21 494 Musée européen, folios. 170-189.

Série F21 1617 Jules Lefebvre, **Discours à l'occasion des funérailles de M. le Marquis de Chennevières, membre de l'Académie**, le mardi 4 avril 1899.

b. Livres et fascicules

Antoine, M.E., Olivier, S., **Inventaire des papiers de la division des sciences et lettres du Ministère de l'instruction publique et des services qui en sont issus**, Paris, Archives nationales, 1975-1981, 2 t.

Alexandre, Arsène, **Histoire populaire de la peinture, Écoles allemande, espagnole et anglaise**, Paris, Laurens, 1896.

---**Les Archives de l'art français, Recueil de documents inédits relatifs à l'Histoire des Arts en France**, Paris, Dumoulin, 1851-1907; Première série, 1851-1860, 6 volumes, réimpression: Paris, F. de Nobele, 1966; Deuxième série, 1861-62, 2 volumes, réimpression: Paris, F. de Nobele, 1966; Nouvelles archives, 1872-1878 et suite 1879-1885, 12 volumes; réimpression: Paris, F. de Nobele, 1967; troisième série, 1884-1907, 22 volumes, réimpression: Paris, F. de Nobele, 1968.

Auvray, Louis, **Le Musée européen des copies d'après les grands maîtres au palais des Champs-Élysées**, Paris, Renouard, 1873.

Babelon, Ernest, **Manuel d'archéologie orientale**, Paris, Quantin, 1904.

Barbet de Jouy, Henry, **Notice des antiquités, objets du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des Souverains**, Paris, Charles de Mourges, frères, 1866.

---, **Description des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes au musée national du Louvre**, Paris, Charles de Mourges, frères, 1873.

Baschet, Armand, **Les Femmes blondes selon les peintres de l'École de Venise**, Paris, Aubry, 1865.

Bayet, Charles, **Cours d'antiquités chrétiennes**, Lyon, Faculté des Lettres de Lyon, 1877.

Baudot, Anatole de, **La sculpture au Moyen-Âge et à la Renaissance, 400 motifs de photographie**, Des Fosséz et Cie, Éditeurs, 1884.

Bellier de la Chavignerie, Émile, **Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours**, Paris, Renouard, 1882.

Beulé, Charles-Ernest, **Cours d'archéologie: Leçon d'ouverture**, Paris, Firmin-Didot, 1858.

---, **L'Acropole d'Athènes [1854]**, Paris, Firmin-Didot, nle éd. 1863, 2 t.

---, **Fouilles et découvertes résumées et discutées en vue de l'histoire de l'Art**, Paris, Didier, 1873, 2 t.

Blanc, Charles, **Les artistes de mon temps**, Paris, Firmin-Didot, 1876.

---, **Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture**, Paris, Renouard, 1867.

---, **Grammaire des arts décoratif**, Paris, Laurens, s.d.

---, **Histoire des peintres de toutes les écoles**, Paris, Renouard, 1859-1876, 13 t.

---, **Histoire des peintres français au XIXe siècle I**, Paris, Cauville, 1845.

---, **Histoire de la Renaissance artistique en Italie**, (révisée et publiée par Maurice Faucon), Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1889, 2 t.

Bonnaffé, Edmond, **Causeries sur l'art et la curiosité**, Paris, Quantin, 1878.

---, **Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle**, Paris, Quantin, 1884.

Broussolle, J.-C., **Pèlerinages ombriens, Études d'art et de voyage**, Paris, Librairie Fischbacher, 1896.

Brutails, J.A., **L'archéologie du Moyen Age et ses méthodes**, Paris, Picard, 1900.

---, **Précis d'archéologie du Moyen Age**, Toulouse, Privat, 1924.

Caumont, Arcisse de, **Mes souvenirs**, Caen, Leblanc-Hardel, 1870.

Chennevières-Pointel, Philippe de, **A l'assemblée nationale. Sur la nécessité de transférer l'administration des beaux-arts du ministère de l'intérieur à celui de l'instruction publique**, Paris, Librairie de l'Assemblée nationale, 1848.

---, **Discours à la Société des antiquaires de Normandie**, Caen, Leblanc-Hardel, 1875.

---, **Essais sur l'organisation des arts en province**, Paris, Dumoulin, 1852.

---, **Notes de voyage sur l'état actuel des arts en province**, Paris, Thunot, 1853.

---, **Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne-France**, (Genève, Minkoff Reprint, 1873) Paris, Dumoulin, 1847-1854, 2 t.

---, **Souvenirs d'un Directeur des beaux-arts [1889]**, Paris, Arthéna, 1979.

Chesneau, Ernest, **Les intérêts populaires dans l'art, la vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III et les arts industriels**, Paris, Dentu, 1862.

Clément de Ris, **Les Amateurs d'autrefois**, Paris, Plon, 1864.

Courajod, Louis, **Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français**, Paris, Champion, 1886, 3 t.

---, **Leçons professées à l'école du Louvre (1887- 1896)**, sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel, Paris, Paris, Alphonse Picard et fils, 1899-1901, 3 t.

Darcel, Alfred, **Trésor de l'Église de Conques**, Paris, Librairie archéologique de Didron, 1861.

Delaborde, Henri, **La Gravure en Italie avant Marc-Antoine, (1402-1505)**, Paris, J. Rouam, s.d.

Delécluze, E.J., **David, son école et son temps [1855]**, Paris, Macula, 1983, nouvelle édition annotée par J.P. Mouilleseaux.

Demmin, Auguste, **Catalogue par ordre chronologique, ethnologique et générique de la collection de céramique de M. Auguste Demmin**, Paris, Renouard, 1866.

Du Bus, Charles, **Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts (1859-1908)**, Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1910.

Duplessis, Georges, **Essai de bibliographie générale des beaux-arts**, Paris, Amand-Durand, 1866.

Éméric-David, T.B., **Histoire de la peinture au Moyen-Age**, Paris, Librairie Renouard, 1853.

---, **Histoire de la sculpture antique**, Paris, Librairie Renouard, 1873.

---, **Histoire de la sculpture française**, (deux textes réunis, le premier datant de 1824 et le second de 1819), Paris, Librairie Renouard, 1872.

---, **Les Recherches sur l'art statuaire considéré chez les Anciens et les Modernes [1800]**, Paris, Librairie Renouard, 1863.

Enlart, Camille, **Manuel d'Archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance**, Paris, Picard et fils, 1902-1916, 3 t.

Fontanier, Pierre, **Les Figures du Discours [1818-1827]**, Paris, Flammarion, Champs, 1977.

Gailhabaud, Jules, **L'Art dans ses diverses branches ou l'architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc. chez tous les peuples et à toutes les époques jusqu'en 1789**, Paris, Bureau de la publication, 1863.

---, **Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples, à toutes les époques**, Paris, Firmin-Didot, 1870, 4 t.

Goncourt, Jules et Edmond de, **L'Art du XVIII^e siècle [1875]**, texte reproduit intégralement par Jean-Paul Bouillon in **Goncourt, L'art du XVIII^e siècle**, Paris, Hermann, coll. Miroirs de l'Art, 1967.

Grimouard de Saint-Laurent, Henri, **Guide de l'art chrétien, Études d'esthétique et d'iconographie**, Paris, Librairie archéologique de Didron, 1872, 2 t.

Gruyer, Gustave, **L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este**, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1897.

Guilhermy, F. de, **Description de la Sainte-Chapelle**, Paris, à la Sainte-Chapelle, 1867.

Instruction de l'Assemblée nationale du 5 juillet 1791 sur la manière de faire les états et notices de monuments et La Convention et les lois concernant la propriété et la protection des biens artistiques et patrimoniaux de 1795.

Jacquemart, Albert, **Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples**, Paris, Hachette, 1884.

Jullian, Camille, **Notes sur l'histoire de France au XIXe siècle** [1897], Genève, Slatkine Reprints, 1979.

Jouffroy, Th., **Cours d'esthétique, suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits**, Paris, Hachette, 4e éd., 1883.

Laborde, Léon de, **Les Ducs de Bourgogne, Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le Duché de Bourgogne**, Paris, Plon Frères, Éditeur, 1849-1852, 3 t.

---, **Documents inédits ou peu connus sur l'histoire et les antiquités d'Athènes tirés des archives de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, etc.**, Paris, Renouard, 1864.

---, **Essai d'un catalogue des artistes originaires des Pays-Bas ou employés à la cour des ducs de Bourgogne**, Paris, Didron, 1849.

---, **La Renaissance des arts à la Cour de France (1850-55)**, New York, Burt Franklin Reprints, 1966, 2 t.

Lacroix, Paul, (Bibliophile Jacob), **Annuaire des artistes et des amateurs pour l'Année 1860**, Paris, Renouard, 1860.

---, **Annuaire des artistes et des amateurs pour l'Année 1861**, Paris, Renouard, 1861.

---, **Annuaire des artistes et des amateurs pour l'Année 1862**, Paris, Renouard, 1862.

---, **Les Arts du Moyen âge et à l'époque de la Renaissance**, Paris, Firmin-Didot, 1869.

Lagrange, Léon, **Joseph Vernet et la peinture du XVIIIe siècle**, Paris, Dider et Cie, 1864.

Lasteyrie du Saillant, Ferdinand, de, **Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours**, Paris, Hachette, 1875.

Lasteyrie, Robert de, **Jules Quicherat, sa vie et ses travaux**, Paris, Imprimerie nationale, 1883.

--- et Lefèvre-Pontalis, Eugène, **Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France (1888-1918)**, [Reprint] New York, Burt Franklin, 1972, 6 t.

Lecoy de la Marche, Albert, **La peinture religieuse**, Paris, Renouard, 1892.

Lucas, Charles, **Propriété artistique des oeuvres d'architecture 1793-1902**, Paris, Du-moulin, 1902.

Mantz, Paul, **L'Histoire des peintres de toutes les écoles, "École florentine"**, Paris, Renouard, 1876.

---, **Sculpteurs de la Renaissance, Michel Colombe**, Paris, Dumoulin, 1857.

Mâle, Émile, **L'art religieux du XIIIe en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration**, Paris, A. Colin, 1899.

Mariette, Auguste, **Abydos, description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville**, Paris, Librairie A. Franck, 1869.

Mariette, Édouard, **Mariette Pacha, Lettres et souvenirs personnels**, Paris, Jouve, 1904.

Maury, Aldred, **L'Ancienne académie des Incriptions et Belles-Lettres**, Paris, Didier et Cie, 1865.

Ménard, René, **Histoire des arts décoratifs**, Paris, J. Rouam, 1884.

Mérimée, **Rapport au Ministre de l'intérieur, Instructions du Comité historiques des arts et monuments historiques**, Paris, Commission des monuments historiques, 1843.

Molinier, Émile, **L'Émaillerie**, Paris, Hachette, 1891.

Montaiglon, Anatole de, **Notice sur l'ancienne statue équestre de Louis XIII**, Paris, Dumoulin, 1851.

Müntz, Eugène, **Guide de l'École nationale des Beaux-Arts**, Paris, A. Quantin, 1889.

---, (sous la direction de), **Le Musée d'art, galerie des chefs d'oeuvre et précis de l'Histoire de l'Art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle**, Paris, Larousse, s.d., 2 t.

Palustre, Alfred, **Discours prononcé à l'inauguration de la statue d'Arcisse de Caumont, le 15 juillet 1876**, Tours, Paul Bouserez, 1876.

Perrot, Georges, **L'Histoire de l'Art dans l'enseignement secondaire**, Paris, A. Chevallier Marescq, 1900.

Piles, Roger de, **Cours de peinture par principes [1700-1706]**, Paris, Gallimard, collection Tel, 1989.

Proust, Antonin, **Les enseignements de l'histoire 1789-1869**, Paris, A. Lechevallier, 1869.

---, **Rapport fait au nom de la Commission chargée d'examiner le projet de loi adopté par le Sénat pour la conservation des monuments et des objets d'arts ayant un intérêt historique et artistique. Chambre des députés, 4e législature. Session de 1887**, Paris, Imprimerie de la Chambre des députés, A. Quantin, 1887.

Quatremère de Quincy, **Lettre à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie [1791]**, (Introduction et notes d'Édouard Pommier), Paris, Macula, 1989.

Ravaisson, Félix, **Origine de l'École française de Rome**, Paris, Didier, 1876.

Reinach, Salomon, **«Apollo», An Illustrated Manual of the History of Art Throughout the Ages [1904]**, New York, Charles Scribner's Son, 2ème éd. 1912.

Reiset, Frédéric de, **Description abrégée des dessins de diverses écoles**, Paris, Guyot et Scribe, 1850

---, **Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1er et du 2e étage au musée national du Louvre**, Paris, 1878, 3 t.

Renan, Ernest, **Oeuvres complètes**, Paris, Éditions H. Psichari, 1947-1961, 10 t.

Renouvier, Jules, **Essai de classification des Églises d'Auvergne**, Caen, Hardel, 1837.

Rio, Alexis-François, **De l'Art chrétien** [1841], Paris, Hachette, 2eme éd. 1861-1867, 4 t.

---, **De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes** [1836] Paris, Debécourt, 2ème éd., 1861.

Ronchaud, Louis de, **Phidias, sa vie et ses ouvrages**, Paris, Gide, 1861.

Seignobos, Charles, Langlois, Charles-Victor, **Introduction aux études historiques**, Paris, Hachette, 1899.

Taine, Hippolyte, **Essais de critique et d'histoire**, Paris, Hachette, 1904.

---, **Philosophie de l'art** [1865-1869], Paris, Hachette, 1881, 2 t.

---, **Voyage en Italie** (1865), Paris, Éditions Complexe, coll. Le Regard littéraire, 1990, 3 t.

Vasari, Giorgio, **Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes**, éd. crit d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, 11 vol.

Viardot, Louis, **Les Musées de France, Paris, Guide et Memento de l'artiste et du voyageur**, Paris, L. Maisson, 1855.

Villot, Frédéric, **Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre**, Paris, Charles de Mourgues & Frères, 3 t.

Viollet-le-Duc, E.-E., **Le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle**, Paris, Bance, 1853-1869, 10 t.,

---, **Entretiens sur l'architecture** [1863], Paris, Pierre Mardaga, 1986.

Vitet, Ludovic, **Études sur l'histoire de l'art**, Paris, Michel Lévy et frères, 1861-1868, 4 t.

Winckelmann, J.-J., **History of Ancient Art** [1763], London, Phaidon, 1972, 2 t.

---, **Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture** [1755], Paris, Aubier-Montaigne, 1954.

c. Articles

Bertaux, Émile, «Nos morts», **GBA**, vol. 56, no 6, 1er juin 1916.

Blanc, Charles, «A nos lecteurs», **GBA**, vol. 1, no 1, 1er janvier 1859.

---, «Émile Galichon», **GBA**, vol. 15, no 3, 1er mars 1875.

---, «Hémicycle du Palais des Beaux-Arts» **GBA**, vol. 2, no 24, 15 décembre 1860.

---, «Introduction», **GBA**, vol. 1, no 1, 1er janvier 1859.

---, «L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie», **GBA**, vol. 6, no 9, 1er septembre 1865.

Bürger, William, «Frans Hals», **GBA**, vol. 9, nos 3 et 5, 1er mars et 1er mai 1868.

---, «Dirk Hals et les fils de Frans», **GBA**, vol. 9, no 11, 1er novembre 1868.

---, «Le Musée d'Anvers», **GBA**, vol. 3, no 14, 18, 20, 1er juillet, 1er septembre, 1er octobre 1861 et vol. 4, no 3, 1er février 1862.

Chennevières-Pointel, Philippe de, «L'Exposition des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts», **GBA**, vol. 19, no 6, 7, 8 et 9, 1er juin, 1er juillet, 1er août et 1er septembre 1879.

Clément de Ris, «Les Dessins d'ornement au musée des arts décoratifs», deuxième article, **GBA**, vol. 30, no 7, 1er juillet 1880.

Corblet, l'abbé, «A nos lecteurs», **Revue de l'art chrétien**, vol. 1, t. 1, janvier 1857.

Darcel, Alfred, «La Collection Basilewsky», **GBA**, vol. 85, no 1, 1er janvier 1885.

---, «Albert Jacquemart», **GBA**, vol. 16, no 11, 1er novembre 1875.

---, «Le Salon des Arts décoratifs», **GBA**, vol. 32, no 6, 7, 8, 1er juin, 1er juillet et 1er août 1882.

---, «Le Mouvement archéologique relatif au moyen âge», **GBA**, vol. 14, nos 1, 2 et 3, 1er janvier, 1er février et 1er mars 1873.

Delaborde, Henry, «Collection Campana.- Les tableaux», **GBA**, vol. 4, no 12, 1er décembre 1862.

Diehl, Charles, «Émile Bertaux», **GBA**, vol. 58, nos 1 et 3, janvier et mars 1917.

Dimier, Louis, «Eugène Müntz», **GBA**, vol. 43, no 1, 1er janvier 1903.

Éphrussi, Charles, «Both de Tausia», **GBA**, vol. 39, no 8, 1er août 1888.

---, «Clément de Ris», **GBA**, vol. 33, no 11, 1er novembre 1882.

---, «Un voyage inédit d'Albert Dürer», **GBA**, vol. 30, no 12, 1er décembre 1880.

Galichon, Émile, «A nos lecteurs», **GBA**, vol. 12, no 10, 1er octobre 1871.

---, «De la création du nouveau musée», **GBA**, Vol. 3, no 9, 1er septembre 1862.

Gonse, Louis, «Maurice Cottier», **GBA**, vol. 22, no 12, 1er décembre 1881.

---, «Ludovic Vitet», **GBA**, vol. 13, no 8, 1er août 1873.

---, «Chronique des Arts», vol. 4, no 11, 1er novembre 1863.

---, «L'oeuvre de Rembrandt», **GBA**, vol. 35, nos 5 et 6, 1er avril et 1er juin 1885.

Gulffrey, Jules, «Maurice Tourneux (1849-1917)», **GBA**, vol. 58, nos 7 et 9, 1er juillet et 1er septembre 1917.

Guilhermy, F. de, «Trente ans d'archéologie», **Annales archéologiques**, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1861, t. 21.

Henry Havard, «Johannes Vermeer (Van der Mer de Delft)», **GBA**, vol. 33, nos 5 et 9, 1er mai et 1er septembre 1883.

Jacquemart, Albert «Collection Campana.- Les majoliques italiennes», **GBA**, vol. 4, no 10, 1er octobre 1852.

---, «De la forme et de la nomenclature des vases», **GBA**, vol. 3, no 20, 1er septembre 1861 et vol. 4, no 1, 1er janvier 1862.

Jamot, Paul, «Roger Marx (1859-1913)», **GBA**, vol. 56, no 1, 1er janvier 1916.

---, «Théodore Reinach», **GBA**, vol. 68, no 11, 1er novembre 1928.

Lafenestre, Georges, «Leçon Inaugurale du Cours d'histoire de la peinture à l'École du Louvre», **L'Artiste**, 1er août 1886.

---, «Le Marquis de Chennevières», **GBA**, vol. 40, no 5, 1er mai 1899.

Lagrange, Léon, «La Galerie de de M. le Duc de Morny», **GBA**, vol. 4, no. 4 et 5, 1er avril et 1er mai 1863.

---, «Bulletin mensuel», **GBA**, vol. 6, no 3, 1er mars 1865.

Lefort, Paul, «Charles Blanc», **GBA**, vol. 22, nos 2, 1er février 1882.

Lenormand, François, «Collection Campana.-Les Bijoux», **GBA**, vol. 5, nos 2 et 4, 1er février et 1er avril 1863.

---, «La Minerve du Parthénon», **GBA**, vol. 2, nos 21, 22, 23, 1er et 15 novembre et 1er décembre 1860.

---, «La Galerie Pourtalès», **GBA**, vol. V, no 11, 1er novembre 1864.

---, «Exposé des travaux exécutés à Éleusis pendant l'année 1860», **GBA**, vol. 4, no 7, 9, 1er juillet et 1er septembre 1862.

Mantz, Paul, «La Collection La Caze au Musée du Louvre», **GBA**, vol. 11, no 5, 1er mai 1870.

---, «Livres d'art», **GBA**, vol. 3, no 24, 15 décembre 1861.

---, «La Galerie de M. Suermondt», premier article, **GBA**, vol. 14, no 5, 1er mai 1874.

---, «Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française», *GBA*, vol. 3, nos 1, 2, 8, 10, 17, 18, 20, 1er et 15 janvier, 1er avril, 1er mai, 15 août, 1er septembre, 1er octobre 1861, vol. 4, no 2, 3, 5, 6 1er février, 1er mars, 1er mai et 1er juin 1862.

Meillet, Le Comte de, «De la peinture chrétienne», *Revue de l'art chrétien*, vol. 1, t. 1, janvier 1857.

Michel, André, «Louis Courajod», *GBA*, vol. 37, no 9, 1er mars 1896.

Molinier, Émile, «Exposition rétrospective d'orfèvrerie à Budapest», *GBA*, vol. 34, no 12, 1er décembre 1884.

Monod, Gabriel, «Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle», *La Revue historique*, Paris, Germer-Baillière, t. 1, janvier-juin 1876.

Montaiglon, Anatole de, «Antiquités et curiosités de la ville de Sens», *GBA*, vol. 30, nos 1 et 2, 1er janvier et 1er février 1880.

---, «Jules Renouvier», *GBA*, Vol. 2, no. 20, 15 octobre 1860.

---, «Ferdinand de Lasteyrie», *GBA*, vol. 19, no 8, 1er août 1879.

Rayet, Olivier, «Adrien de Longpérier», *GBA*, vol. 22, no 2, 1er février 1881.

Reinach, Salomon, «Courrier de l'art antique», *GBA*, vol. 36, no 5, 9, 1er mai et 1er septembre 1886; vol. 37, no 4, 1er avril 188; vol. 38, no 1, 1er janvier 1888; vol. 39, no 1, 1er janvier 1889; vol. 40, nos 4 et 10, 1er avril et 1er novembre 1890; vol. 41, no 11, 1er novembre 1891, vol. 43, no 3, 1er mars 1893; vol. 44, no 9, 1er septembre 1894; vol. 45, no 8, 1er août 1895 et, vol. 46, no 10, 1er octobre 1896.

Renan, Ary, «Paul Mantz», *GBA*, vol. 35, no 3, 1er mars 1895.

Ronchaud, Louis de, «L'Acropole d'Athènes», *GBA*, vol. 1, no 8, 15 avril 1859.

---, «Les Statues du Parthénon.- Le fronton oriental», *GBA*, vol. 3, no 3, 1er février 1861.

Saglio, Edmond, «Alfred Darcel», *GBA*, vol. 34, no 8, 1er août 1893.

Tourneux, Maurice, «Edmond Bonnaffé», *GBA*, vol. 45, no 3, 1er mars 1904.

---, «Notre cinquantenaire», *GBA*, vol. 51, no 1, 1er janvier 1909.

---, «Philippe Burty», *GBA*, vol. 48, no.5, 1er mai 1907.

Vachon, Marius, «La Situation actuelles des industries d'art en France», *GBA*, vol. 32, no 2, 1er février 1882.

Viardot, Louis, «Le Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et son nouveau catalogue», *GBA*, vol. 5, nos 10 et 11, 1er octobre et 1er novembre 1864.

Vinet, Ernest, «Voyages scientifiques», *Journal des Débats*, 21 février 1873.

Viollet-le-Duc, E.E., «De l'enseignement des arts.- Il y a quelque chose à faire» *GBA*, vol 3, no 5,

6 et 7, 1er mai, 1er juin et 1er juillet 1862.

Witte, Jean de, «Collection Campana.- Les Vases peints» **GBA**, vol. 4, nos 9 et 12, 1er septembre et 1er décembre 1862; vol. 6, nos 3, 4, 11 et 12, 1er mars, 1er vril, 1er novembre et 1er décembre 1864; vol. 7, nos 5 et 9, 1er mai et 1er septembre 1865.

II. Catalogues, dictionnaires et encyclopédies

a. XIXe siècle

Amat, R. d', **Dictionnaire de biographie française**, Paris, Letouzey et Ané, 1970, 18 vol.

Bachelet et Dezobry, **Dictionnaire général de biographie, d'histoire, de géographie ancienne et moderne, de mythologie comparée**, Paris, Delagrave, 1868, 2 t.

Bachelet et Dezobry, **Dictionnaire général des lettres, des Beaux-Arts et des sciences morales et politiques**, Paris, Charles Delagrave et Cie, 1868, 3 t.

---, **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1863.

---, **Dictionnaire des lettres françaises, XIXe siècle**, Paris, A. Fayard, 1971.

---, **Dictionnaire des dictionnaires, encyclopédie universelle**, (sous la direction de Paul Guérin), Paris, Librairies -Imprimeries réunies, 1895, 7 t.

---, **Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts** [1866-1892], (sous la direction d'André Berthelot), Paris, Lamirault et Cie, s.d., 55 t.

Dr. Hoeffer, **Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources consultées**, Paris, Firmin-Didot, 1854-1877, 46 t.

Larousse, Pierre, **Grand dictionnaire universel du XIXe siècle** [1864]. Paris, Slatkine Reprints, 1982, 20 t.

Stein, Henry, Lorenz, Otto et al., **Catalogue général de la librairie française depuis 1840** [1867-]. Nendeln (Lichtenstein, Kraus Reprint Ltd, 1967.

Vapereau, Georges, **Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers**, Paris, Hachette, 1858.

b. XXe siècle

Angenot, Marc, **Glossaire pratique de la critique contemporaine**, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

Boudon, Raymond, sous la dir., **Dictionnaire de la Sociologie**, Paris, Larousse, 1989.

Burguière, André, **Dictionnaires des sciences historiques**, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

Charle, Christophe et Telkes, Eva, **Les Professeurs du Collège de France, dictionnaire biographique, (1901-1939)**, Paris, INRP, Édition du CNRS, 1988.

---, **Dictionnaire des littérateurs de langue française** (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Conty et Alain Rey), Paris, Bordas, 1984, 3 t.

---, **Encyclopaedia Universalis**, Paris, Éditions de l'Encyclopaedia Universalis, 1968-1978, 20 t.

Foulquié, Paul, **Dictionnaire de la pensée philosophique**, Paris, Presses universitaires de France, 5e éd., 1986.

---, **Grand Larousse Encyclopédique**, Paris, Librairie Larousse, 1960-1964, 3 t.

---, **Grand dictionnaire encyclopédique Larousse**, Paris, Librairie Larousse, 1982-1985, 10 t.

Larousse, Pierre, **Larousse du XXe siècle**, Paris, Librairie Larousse, s.d., 10 t.

Marquet de Vasselot, J.-J., **Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1917), suivi de la liste des directeurs et des conservateurs du Musée**, Paris, 1917 [Burt Franklin Reprints, 1968].

Monneret, Sophie, **L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international** [1978-9]), Paris, Robert Laffont, 1987, 2 t.

Soboul, Albert, **Dictionnaire de la Révolution française**, Paris, P.U.F., 1989.

III. Sources secondaires

a. Livres de théorie et d'histoire

---, **Les Actes du Colloque international Viollet-le-Duc**, Paris, Les Éditions latines, 1980.

---, **Acte du colloque de Clermont-Ferrand, La Critique d'art en France, 1850-1900**, 25-26-27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Sainte-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989.

Angenot, Marc, 1889, **Un état du discours social**, Longueuil, Éditions Préambules, 1989.

Aron, Raymond, **La philosophie critique de l'histoire**, Paris, Seuil, Coll. Points, 1969.

Bal, Mieke, **La Narratologie**, Utrecht, H & S, 1984.

Bann, Stephen, **The Clothing of Clio, A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France**, Cambridge, England, The Cambridge University Press,

1985.

Barolsky, Paul, **Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari**, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991.

Barraclough, Geoffrey, **Tendances actuelles de l'histoire**, Paris, Flammarion, 1980.

Barthes, Roland, **S/Z**, Paris, Seuil, 1970.

Barilli, Renato, **Rhetoric** [1983], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Baxandall, Michael, **Pattern of Intention. On the Historical Explanation of Pictures**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1985.

Bazin, Germain, **Histoire de l'Histoire de l'art**, Paris, Albin Michel, 1986.

Becq, Annie, **Genèse de l'esthétique française moderne: De la raison classique à l'Imagination créatrice, 1680 à 1814**, Paris, Albin Michel, 1994.

Bellange, Claude; Godechot, Jacques; Guiral, Pierre et Terrou, Fernand, **Histoire générale de la Presse française**, Paris, Presses universitaires de France, t. 2: De 1815 à 1871.

Belting, Hans, **The End of the History of Art** (1983), Chicago, Chicago University Press, 1986.

Benvéniste, Émile, **Problèmes de linguistique générale I**, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966.

---, **Problèmes de linguistique générale II**, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1974.

Berger, René, **La Découverte de la peinture**, Verviers, Marabout-Université, 1967, 3 t.

Bergeron, L., Chaussinand-Nogaret, G., **Grands notables du Premier Empire**, Paris, Éditions du CNRS, 1978, 2 t.

Bloch, Marc, **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien** [1944], Paris, Armand Colin, 1974.

Blum, André, **Le Louvre, du palais au musée**, Paris, Milieu du Monde, 1946.

Boime, Albert, **The Academy and French Painting in the Nineteenth-Century**, London, Phaidon, 1971.

---, **Thomas Couture and the Eclectic Vision**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1980.

Bouillon, Jean-Paul, sous la dir., **La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900**, Paris, Hazan, 1990.

Bourdé, Guy, Martin, Hervé, **Les Écoles historiques**, Paris, Seuil, coll. Points, 1983.

Bourdieu, Pierre, **Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992.

Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

Brisac, Catherine, "Viollet le Duc cartonnier de vitraux", *in* les Actes du Colloque international Viollet le Duc, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1980.

Bryson, Norman, ed., *Calligram, Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

—, *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, New York, Cambridge University Press, 1984.

—, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, New Haven, Conn. London, Yale University Press, 1983.

—, *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Carrier, David, *Principles of Art History Writing*, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991.

—, Catalogue d'exposition, *William Bouguereau*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1984.

—, Catalogue d'exposition, *Delacroix, le voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1994.

—, Catalogue d'exposition, *Diderot et l'Art de Boucher à David*, Paris, Editions de la réunion des Musées nationaux, 1984.

—, Catalogue d'exposition, *L'École française de Rome, exposition organisée à l'occasion de son centaire*, Paris et Rome, 1975

—, Catalogue d'exposition, *Egyptomania, L'Égypte dans l'Art occidental, 1730-1930*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1994.

Cauquelin, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je", 1992.

Certeau, Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

Charle, Christophe, *Les hauts fonctionnaires en France au XIXe siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. Archives, 1980.

Chevaller, Louis, *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth century* [1958], Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.

Clark, Terry N., *Prophets and Patrons: The French University and the Emergence of the Social Sciences*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973.

Peter, A. Clayton, *The Rediscovery of Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 1982.

Clifford, J., L., *From Puzzles to Portrait*, Chapel Hill (N. C.), University of North Carolina Press, 1970.

Cockshut, A., *Truth to Life. The Art of Biography in the Nineteenth-Century*, London, Col-

lins, 1974.

Collectif, **L'École du Louvre, 1882-1932**, Paris, Bibliothèque de l'École du Louvre, 1932.

—, **L'Ordre du descriptif**, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

—, **Pour un temps/Erwin Panofsky**, Paris, Centre Georges Pompidou et Pandora Éditions, 1983.

Crow, Thomas E., **Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1985.

Curtius, E. R., **La littérature européenne et le moyen-âge latin** (1956), Paris, P.U.F., coll. Agora, 1986, 2 t.

Dacier, Émile, **La Gravure française**, Paris, Larousse, 1944.

Daellenbach, Lucien, **Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme**, Paris, Seuil, 1977.

Demoris, René, Félibien, **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**, (Entretiens I et II), Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1987.

Didi-Huberman, Georges, **Devant l'image**, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Doyon, Carol, **Les Histoires générales de l'art, quelle histoire!**, Laval, Trois, 1991.

Dupriez, Bernard, **Gradus, Les Procédés littéraires, (dictionnaire)**, Paris, Union générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1980.

Eco, Umberto, **Le Nom de la Rose**, Paris, Grasset, 1985.

Edel, Leon, **Literary Biography** (1959), Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Ferraroti, Franco, **Histoire et histoires de vie**, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.

Ferretti, Silvia, **Cassirer, Panofsky, + Warburg, Symbol, Art, + History**, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.

Foucault, Michel, **Les mots et les choses**, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966.

—, **L'ordre du discours**, Paris, Gallimard, 1971.

Francastel, Pierre, **La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento**, Paris, Gallimard, 1968.

—, **La réalité figurative**, Paris, Gonthier, 1968.

Gauchet, Marcel, **Philosophie des sciences historiques, Textes de Barante et al.**, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1988.

Genest-Delacroix, Marie-Claude, **Art et État sous la IIIe République, Le système des Beaux-Arts de 1870-1940**, Paris, Presses de la Sorbonne, 1992.

Genette, Gérard, **Figures II**, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.

---, **Figures III**, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.

---, **Seuils**, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.

Georgel, Pierre et Lecoq, Anne-Marie, **La peinture dans la peinture**, Paris, Adam Biro, 1987.

Gerbod, Pierre, **La condition universitaire en France au XIXe siècle**, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

---, **L'Europe culturelle et religieuse, de 1815 à nos jours**, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

---, **La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIXe siècle**, Paris, Hachette, 1968.

Grate, P., **Deux critiques d'art de l'époque romantique**, Stockholm, Almqvist, 1959.

Hamburger, Kaete, **Logique des genres littéraires**, Paris, Seuil, 1986.

Hamon, Philippe, **Introduction à une théorie du descriptif**, Paris, Hachette, Hachette-Université, 1981.

---, **La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie**, Paris, Macula, 1991.

Haskell, Francis, **La Norme et le caprice, redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914**, [1976], Paris, Flammarion, 1986.

---, **Past and Present in Art & Taste, Selected Essays**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1987.

---, et Nicholas Penny, **Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900**, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1981.

Hearn, M. F., **The Architectural Theory of Viollet-le-Duc**, Cambridge, Mass., M.I.T., 1990.

Heffernan, James A.W., **Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury**, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1993.

Hibbert, Charles, **The Grand Tour**, London, Thames Methuen, 1987.

Hind, Arthur M., **A History of Engraving and Etching, from the 15th Century to 1914** [1923], New York, Dover Publications, Inc., 1963.

Holly, Michael Ann, **Panofsky and the Foundations of Art History**, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1984.

Holt, E.G., **The Triumph of Art, (1785-1848). The Emerging Role of Exhibitions and Critics**, Princeton, Princeton University Press, 1979.

---, **Les Industries culturelles**, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1977, p. 7.

- Jakobson, Roman, **Essais de linguistique générale**, Paris, Seuil, Coll. Points, 1963.
- Jardin, A., Tudesq, A.-J., **Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, La France des notables**, Paris, Le Seuil, 1973, 2 t.
- Jullian, Camille, **Notes sur l'histoire de France au XIXe siècle** (1897), Genève, Stalkine Reprints, 1979.
- Junod, Philippe, **Transparence et opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, (Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler)**, Lausanne, L'Age d'homme, 1976.
- Kantorowicz, Ernst H., **The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology** [1957], Princeton (N.J.) Princeton University Press, 6th Edition, 1981.
- Kennedy, George A., **Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times**, Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1980.
- Keylor, William R., **Academy and Community, The Making of the French Historical Profession**, Cambridge, Harvard University Press, 1973.
- Kofman, Sarah, **L'Enfance de l'art, Une interprétation de l'esthétique freudienne**, [1970], Paris, Galilée, 1985.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto, **L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie** [1934], Paris, Rivages, 1987.
- Laframboise, Alain, **Istoria et théorie de l'art. Italie, XVe, XVIe siècles**, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1989.
- Laran, Jean, **L'estampe**, Paris, Presses universitaires de France, 1959, 2 t.
- Lee, Rensselaer W., **Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles** [1941, édition revue et corrigée 1967], Paris, Macula, 1991.
- Lefebvre, Georges, **La naissance de l'historiographie moderne**, Paris, Flammarion, 1971.
- Lejeune, Philippe, **Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias**, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980.
- , **Moi aussi**, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986.
- Levin, Miriam R., **Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France**, Ann Arbor, Mich., U.M.I. research Press, 1986.
- Lévi-Strauss, Claude, **La Pensée sauvage**, Paris, Plon, 1958.
- Livois, René de, **Histoire de la Presse Française**, Lausanne, Spes, c. 1965, 3 t.
- Lotman, Iouri, **La Structure du texte artistique**, Paris, Gallimard, 1973.
- Madelénat, Daniel, **La Biographie**, Paris, P.U.F., 1984.

Mainardi, Patricia, **Art and Politics of the Second Empire, The Universal Exposition of 1855 and 1867**, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.

Marin, Louis, **Études sémiologiques, écritures, peintures**, Paris, Klincksieck, 1971.

---, **Des pouvoirs de l'image. Gloses**, Paris, Le Seuil, 1993

Meschonnic, Henri, **Des mots et des mondes: Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures**, Paris, Hatier, 1991,

Meyer, Michel, **Questions de rhétorique: langage, raison et séduction**, Paris, Librairie générale française, 1993.

Middleton, Robin, (ed.), **The Beaux-Arts and XIXth century French Architecture**, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1982.

Monnier, Gérard, **Des Beaux-Arts aux arts plastiques, Une histoire sociale de l'art**, Besançon, Éditions La Manufacture, 1991.

---, **L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours**, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995.

Moxey, Keith, Bryson, Norman and Holly, Michael Ann (eds.), **Visual Culture. Image and Interpretations**, Hanover NH, Wesleyan University Press, 1994.

Nadel, Ira, B., **Biography: Fiction, Fact and Form**, London, The Macmillan Press Ltd, 1984.

Nora, Pierre, (sous la dir. de), **Faire de l'Histoire**, Paris, Gallimard, 1974, 3 t.

---, (sous la dir. de), **Les Lieux de mémoires**, Paris, Gallimard, 1984-1986, 4 t.

Olin, Margaret, **Forms of representation in Alois Riegl's Theory of Art**, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1992.

Panofsky, Erwin, **Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance** [1939], Paris, Gallimard, 1967.

---, **Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art** [1924], Paris, Gallimard, 1989.

---, **L'oeuvre d'art et ses significations** [1955], Paris, Gallimard, 1969.

Piles, Roger de, **Cours de peinture par principes** [1700-1706], Paris, Gallimard, Coll., Tel, 1989.

Plessis, Alain, **Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871**, Paris, Le Seuil, 1979.

Preziosi, Donald, **Rethinking Art History, Meditations on a Coy Science**, New Haven, Yale University Press, 1989.

Podro, Michael, **The Critical Historians of Art**, New Haven, Yale University Press, 1982.

Pomian, Krzysztof, **Collectionneurs, amateurs et curieux**, Paris, Venise: XVIe-XVIII siècle, Paris, Gallimard, coll. Histoire, 1987.

—, **L'Ordre du temps**, Paris, Gallimard, 1984

Ranum, Orest, **Artisans of Glory, Writers and Historical Thought in Seventeen-Century France**, Chapel Hill, The University of North Carolina press, 1980.

Rémond, René, **Introduction à l'histoire de notre temps: Le XIXe siècle, 1815-1914**, Paris, Le Seuil, 1974.

Rey-Goldzeiguer, Annie et al., **Histoire de la France coloniale, des origines à 1914**, Paris, Armand Colin, 1991.

St. Clair, William, **Lord Elgin, l'homme qui s'empara des marbres du Parthénon**, Paris, Macula, 1987.

Saint-Girons, Baldine, **Esthétiques du XVIIIe siècle: le modèle français**, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1990.

Salvini, Roberto, **Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle**, Paris, Klincksieck, 1988.

Samaran, François, **L'Histoire et ses méthodes**, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1964.

Schlosser, Julius von, **La littérature artistique, manuel des sources de l'histoire de l'art moderne [1924]**, Paris, Flammarion, 1984.

Scott, David F., **Pictorialist Poetics: Poetry and Visual Arts in Nineteenth-Century France**, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Sewell, William H., **Gens de métier et révolutions, Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848**, Paris, Aubier, coll. Historique, 1983.

Sherman, Claire Richter, Ernstrom-Holcomb, Adele M., **Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979**, Westport (conn.), Greenwood Press, 1979.

Sloane, Joseph C., **French Painting Between the Past and the Present, Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870, [1951]** Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2nd Ed., 1973.

Song, Misook, **Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882**, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1984.

Stoianovitch, Traian, **French Historical Method, The Annales Paradigm**, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1976.

Stern, Fritz, (ed.), **Varieties of History from Voltaire to the Present**, New York, Vintage Books, 1956.

Taylor, J. C., (ed.), **Nineteenth-Century Theories of Art**, Berkeley, University of California Press, 1987.

Thévoz, Michel, **L'Académie et ses fantasmes**, Paris, Minuit, 1980.

Todorov, Tzvetan, **Les Genres du discours**, Paris, Seuil, 1978.

---, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, coll. Points, 1978.

Trigger, Bruce G., **A history of Archaeological Thought**, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Vaisse, Pierre, **La Troisième République et les peintres**, Paris, Flammarion, 1995.

Veyne, Paul, **Comment on écrit l'histoire** [1971], Paris, Seuil, coll. Points, 1979.

White, Hayden, **Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century France**, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973.

Williams, Raymond, **Culture**, London, Fontana Press, 1981.

Williams, Roger L., **The World of Napoleon III (1851-1870)**, New York, The Free Press.

Wittkower, Rudolf & Margo, **Born under Saturn, The Character and conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution**, New York, W.W. Norton & Co., 1969.

Woelfflin, Heinrich, **Principes fondamentaux d'histoire de l'art** [1915], Paris, Plon, 1952. [Réédition, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995].

Zeldin, Théodore, **Histoire des passions françaises, 1848- 1945**, Paris, Seuil, coll. Points, 1979, 5 t.

b. articles

Alpers, Svetlana, «**Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives**», **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 23, No. 3-4, 1960.

---, «**Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation**», **New Literary History**, Vol. VIII, No. 1, Autumn 1976.

Barthes, Roland, «**Le discours de l'histoire**», **in Social Science Information**, vol. VI, no 4, 1967.

---, «**L'Effet de réel**», **Communications 11**, Paris, Seuil, 1968.

---, «**Introduction à l'analyse structurale des récits**», **Communications 8**, Paris, Seuil, 1966.

---, «**La Rhétorique ancienne, aide-mémoire**», **Communications 16**, Paris, Seuil, 1970.

Baxandall, Michael, «**The Language of Art History**», **New Literary History**, Vol. 10, Spring 1979.

Bonnet, Jean-Claude, «**Naissance du Panthéon**», **Poétique 33**, Paris, Seuil, février 1979.

Bouillon, Jean-Paul, «**Mise au point théorique et méthodologique**», **Revue d'histoire littéraire de la France**, no 6, 1980.

Bourdieu, Pierre, «Le Champ littéraire», **Les Actes de La Recherche en Science Sociale**, no 89, septembre 1991.

Bouwsma, W.J., «The Three Types of Historiography in Post Renaissance Italy», **History and Theory**, Vol. 4, No. 1, 1964-65.

Braudel, Fernand, «La longue durée», **Annales E.S.C.**, no 4, octobre-décembre 1958.

Caron, Pierre, «Le Versement de l'administration des beaux-arts aux Archives nationales» In **Les Archives de l'art français**, nle série, tome II, 1908, Paris, 1909.

Chapu, Philippe, «Le musée national des Monuments français», **Revue de l'art**, no 49, 1980.

Doyon, Carol, «L'Histoire de l'histoire de l'art de Germain Bazin ou quand l'histoire n'est plus ce qu'elle était», **Trois**, vol. 3, no 1, automne 1987.

Dubreuil-Blondin, Nicole, «Le philosophe chez Vélasquez: l'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique des **Ménines**», **Racar**, vol. XX, nos 1-2, 1993.

Fried, Michael, «Manet's Sources, Aspects of his Art, 1859-1865», **Artforum**, March 1968.

Genet-Delacroix, M.-C., «Vie d'artistes: Art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle», **La Revue d'histoire moderne et contemporaine**, tome XXXIII, janvier-mars 1986.

Hall, Stuart, «Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates», **Critical Studies in Mass Communication**, Vol. 2, No. 2, June 1985.

Hamon, Philippe, «Notes sur un dispositif naturaliste» in **Le Naturalisme, Colloque de Cerisy**, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1978.

---, «Qu'est-ce que la description?», **Poétique 12**, Paris, Le Seuil, 1972.

Marin, Louis, «La Description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin», **Communications 15**, Paris, Le Seuil, 1970.

---, «La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet», **Communication 34**, Paris, Le Seuil, 1981.

---, «Mimésis et description», **Word and Image**, vol. 4, no 1, janvier-mars 1988,

Marot, Pierre, «L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire», **Revue de l'art**, no 49, 1980.

McKee, George, «The Publication of Bonaparte's Louvre: Illustrated Presentations before 1814», **GBA**, vol. 126, no 1390, novembre 1984.

Nadel, G.H., «Philosophy of History Before Historicism», **History and Theory**, Vol. 2, No. 1, 1962.

Perrone-Moisés, Leyla, «Balzac et les fleurs de l'écritoire», **Poétique**, no 43, septembre 1980.

Pommier, Édouard, «Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des lumières et de la Révolution», **Revue de l'art**, no 89, 1988.

Potts, Alex, «Winckelmann's Construction of History», **Art History**, Vol. 5, No. 4, December 1982.

Poulot, Dominique, «La Naissance du monument historique», **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, tome XXXII, juillet-septembre 1985.

Reynaud, Denis, «Pour une théorie de la description au 18e siècle», **Dix-huitième Siècle**, no 22, 1990.

Ricoeur, Paul, «Narrative Time», **Critical Inquiry**, Vol. 7, No. 1, Autumn 1980.

Scott, David, «Pictorialists poetics: the Nineteenth-Century French Re-Reading of «ut pictura poesis»», **Word & Image**, Vol. 4, No. 1, January-March 1988.

Shiff, Richard, «Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance» **The Art Bulletin**, Vol. LXX, No. 1, March 1988.

Summers, David, «Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description», **Critical Inquiry**, Vol. 15, No. 2, Winter 1989.

---, «The 'Visual Arts' and the Problems of Art Historical Description», **Art Journal**, Vol. 42, Winter 1982.

Vouilloux, Bernard, «Le tableau: description et peinture», **Poétique**, no 65, février 1986.

Wildenstein, Georges, «Le Souvenir de Salomon Reinach», **La Chronique des Arts, supplément à la GBA**, vol. CI, no 1084-85, mai-juin 1959.

APPENDICES

A. ORGANIGRAMME DES BEAUX-ARTS VERS 1860.....	389
B. LES DIRECTIONS DES BEAUX-ARTS ET DES MUSÉES.....	390
1. Direction des Beaux-Arts.....	390
2. Historique de la Direction.....	390
3. Directeurs des Beaux-Arts.....	390
4. Directeurs des Musées.....	391
C. MUSÉES IMPÉRIAUX (1852-1870) ET NATIONAUX (1871-1900).....	392
1. Musée du Louvre.....	392
2. Musée du Luxembourg.....	395
3. Musée de Saint-Germain-en-Laye.....	396
4. Musée des Manufactures des Gobelins.....	396
5. Musée des Manufactures de Sèvres.....	396
6. Musée historique de Versailles.....	396
7. Musée des arts décoratifs.....	396
8. Musée des Thermes et l'Hôtel de Cluny.....	397
9. Musée Condé à Chantilly.....	397
D. ÉCOLE DU LOUVRE.....	397
E. LES INSTITUTIONS D'ENSEIGNEMENT.....	400
1. École des Beaux-Arts de Paris.....	400
2. École des Beaux-Arts de Lyon.....	401
3. École française d'Athènes.....	401
4. École française de Rome.....	402
5. École pratique des Hautes Études.....	402
6. Collège de France.....	403
F. COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES.....	407

I. ORGANIGRAMME DES BEAUX-ARTS VERS 1860 ¹

I. Ministère d'état et la Maison de l'Empereur

1. Ministère de la maison de l'Empereur

- A. Division des bâtiments de la couronne
 - a) Bureau des bâtiments
 - b) Inspection et contrôle
- B. Division de la comptabilité générale
 - a) Bureau de l'ordonnancement
 - b) Bureau de la comptabilité et des pensions
 - c) Architecte de l'Empereur
- C. Administration des établissements de la couronne
 - Direction générale des Musées impériaux
 - a) Louvre
 - b) Mobilier de la couronne
 - c) Manufactures impériales
 - d) Bibliothèque impériale
 - e) Service des palais impériaux, bâtiments et domaines de la couronne

2. Ministère d'État

- A. Bâtiments civils
- B. Conversation et entretien des monuments publics
- C. Direction des beaux-arts
 - 1. École impériale des Beaux-Arts-Inspection des Beaux -Arts;
 - 2. Académie de France à Rome;
 - 3. École des Beaux-Arts à Dijon;
 - 4. École impériale spéciale de dessin et de mathématiques, appliqués aux Arts industriels;
 - 5. École spéciales de dessin pour les jeunes personnes.
- D. Monuments historiques
 - 1. Inspection des monuments historiques
 - 2. Commissions permanente des monuments historiques
 - 3. Service des travaux extraordinaires
 - 4. Commission du contrôle des travaux du Louvre
 - 5. Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny

II. Ministère de l'Intérieur

- 1. Ministère de l'Instruction publique et des cultes
- 2. Direction du personnel et du secrétariat général
- 3. Comité des travaux publics et des sociétés savantes
- 4. École française d'Athènes
- 5. Direction générale de l'administration des cultes
- 6. Commission des arts et édifices religieux
- 7. Collège impérial de France
- 8. Institut impérial de France

1. Paul Lacroix, *Annuaire des Artistes et des amateurs*, Paris, Renouard, 1860, pp. 105-112.

B. LES DIRECTIONS DES BEAUX-ARTS ET DES MUSÉES 2

1. Direction des Beaux-Arts

A. «Le service des Beaux-Arts a été créé, dans sa forme moderne, par la Révolution; dès l'organisation des ministères (1790-91), une division de l'Intérieur a dans ses attributions les affaires ayant trait aux beaux-arts. Le règlement du 18 germinal an VIII, sur l'organisation des bureaux du ministère de l'Intérieur, prescrit la formation d'un «bureau des beaux-arts». De l'an VIII à 1832, ce bureau ne cesse de faire sous différents noms, partie du ministère de l'Intérieur; en 1832, il est rattaché au ministère du Commerce et des Travaux publics; en 1834, il revient à l'Intérieur, passe (début de 1853) au ministère d'État et de la Maison de l'Empereur, puis (1860) au ministère d'État, et, en 1863, au ministère de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Le 2 janvier 1870 est créé un Ministère des Beaux-Arts, il est remplacé en mai par un ministère des Lettres, Sciences. et Beaux-Arts. Le 23/8/70, le service des Beaux-Arts est transféré au ministère de l'Instruction public.; il y est resté constamment depuis, sous le nom de Division, de Direction ou d'Administration, sauf pendant la courte existence du ministère des Arts (nov. 1881-jan. 1882). C'est en 1870 que les bureaux actuels de la rue de Valois lui ont été affectés. La Direction des Bâtiments civils est restée indépendante jusqu'en 1895; à cette date, elle a été rattachée à l'Administration des Beaux-Arts, dont elle constitue un des bureaux.- Ces renseignements m'ont été obligeamment fournis par M. P. Maréchal, archiviste aux Archives nat.» (p. 40, Note 1)

2. Historique de la Direction

1790-1791-1832, Ministère de l'Intérieur, Service ou Bureau des Beaux-Arts
 1832-1834, Ministère du Commerce et des Travaux Publics, Service ou Bureaux des Beaux-Arts
 1834-1853, Ministère de l'Intérieur, Service ou Bureau des Beaux-Arts
 1853-1860, Ministère d'État et de la Maison de l'Empereur
 1860-1863, Ministère d'État
 1863-1870, Ministère d'État et de la Maison de l'Empereur
 2/1/70-5/70, Ministère des Beaux-Arts
 5/1870-23/8/70, Ministère des Lettres, Sciences et Beaux-Arts
 23/8/70- 11/81, Ministère de l'Instruction publique, Division, Direction ou Administration des B.-A. (1, rue de Valois, Paris 1er)
 11/81-1/82, Ministère des Beaux-Arts
 1/82- , Ministère de l'Instruction publique, Division, Direction ou Administration des B.-A.

3. Directeurs des Beaux-Arts

1838, Charles Lenormant
 1839, le Baron Taylor
 1848-1849, Charles Blanc (1813-1882)

2. Pierre Caron, "Le Versement de l'administration des beaux-arts aux Archives nationales", Extr. des *Archives de l'art français*, nlle série, tome II, 1908, Paris, 1909;
 Paul Lacroix, *Annuaire des Artistes et des amateurs*, Paris, Renouard, 1860, pp. 105-112;
 J.-J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1917), suivi de la liste des directeurs et des conservateurs du Musée*, Paris, 1917 [Burt Franklin Reprints, 1968, pp. 125-164];
 H. Verne, *L'École du Louvre*

1853-1860, Frédéric de Mercey (1803-1860), Chef de la Section Beaux-Arts du Ministère de l'Intérieur
 1849-1870, Émilien de Nieuwerkerke (1811-1893), Surintendant des Beaux-Arts de la Maison de l'Empereur
 1854-1859, secrétaire personnel: Frédéric Henriet (1826-1918)
 1860-1863, le Comte Émilien de Nieuwerkerke occupe les deux postes: chef de la section et surintendant
 1863-1870, Les deux postes n'en font plus qu'un seul: le Comte Émilien de Nieuwerkerke
 1870-1873, Charles Blanc (1813-1882)
 secrétaire: Georges Lafenestre (1837-1919)
 1873-1878, Philippe de Chennevières-Pointel (1819-1899)
 1878-1881, Eugène Guillaume (1822-1905)
 chef de Cabinet: Roger Ballu (1852-1908)
 1881-1882, Ministre des Beaux-Arts: Antonin Proust (1832-1905)
 secrétaires généraux: Louis de Ronchaud (1816-1887)
 et *Tétreau (18-11-81/30-1-82)
 secrétaire particulier: Armand Dayot (1851-1934)
 1882, Paul Mantz (1821-1895)
 1882-1887, Albert Kaempfen
 1887-1888, Castagnary (1830-1888)
 secrétaire : Roger Marx (1859-1913)
 1888-1891, Gustave Larroumet (1852-1903)
 1891-1901, secrétaire: Henry Jouin (1841-1913)
 1903-1905, Henry Rougon

4. Directeurs des Musées

1802-1815, Vivant-Denon (1747-1825)
 1816-1841, Jules Forbin (1777-1825)
 1836-1841, A. Cailleux (1787-1876), directeur-adjoint
 1841-1848, A. Cailleux
 1848-1849, P. A. Jeanron (1810-1877)
 1849-1870, Comte Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892)
 secrétaire Ernest Chesneau (1833-1890)
 1870-1874, Frédéric Villot (1809-1875)
 1874-1879, Frédéric de Reiset (1815-1891)
 1879-1881, Henry Barbet de Jouy (1812-1896)
 1881-1887, Louis de Ronchaud (1816-1887)
 1887-1904, Albert Kaempfen (1826-1907)
 1904-1911, Théophile Homolle (1848-1925)

C. MUSÉES IMPÉRIAUX (1852-1870) ET NATIONAUX (1871-1900) 3

1. Musée du Louvre

Direction générale:

1849-1870, le comte Émilien de Nieuwerkerke

a. Musée Égyptien [appellation: 1860 première conservation]

créé en 1826, organisé et ouvert en 1828

1826-1832, CONSERVATEUR: Jean-François Champollion (1790- 1832)

Placé en 1832 Sous l'autorité des Antiquités grecques et romaines

-1832-1837, poste de conservateur: supprimé

-1837-1846, conservateur-adjoint: J. Dubois (1780-1846)

1847, CONSERVATEUR: Adrien de Longpérier (1816-1882)

1848-1849, CONSERVATEUR: Camille Duteil (1808-1861)

1849-1854, CONSERVATEUR: Emmanuel de Rougé (1811-1872)

1852-1855, attaché: Auguste Mariette (1821-1881)

1855-1861, conservateur-adjoint: Auguste Mariette

1855-1861, attaché: Théodule Devéria (1831-1871)

1861-1871, conservateur-adjoint: Th. Devéria

1870-1871, attaché: P. Pierret (1836-1916)

1871-1876, conservateur-adjoint: P. Pierret

1873-1876, attaché: Eugène Révillout (1846-1916)

1876-1908, CONSERVATEUR: P. Pierret

1876-1908, conservateur-adjoint: E. Révillout

1888-1894, attaché: Georges Bénédict (1854-1926)

1894-1908, conservateur-adjoint: Georges Bénédict

1908-1921, CONSERVATEUR: Georges Bénédict

b. Musée des Antiquités grecques et romaines

[appellation: Deuxième conservation.-Musée des antiques et de la sculpture moderne]

1802-1818, CONSERVATEUR: E.Q. Visconti (1751-1847)

1818-1847, CONSERVATEUR: Le Comte Frédéric de Clarac (1777- 1847)

1847-1848, CONSERVATEUR: Léon de Laborde (1807-1869)

1848-1870, CONSERVATEUR: Adrien de Longpérier (1816-1882)

1851-1861, Attaché: A. Sauzay [M.A.] (1803-1870)

1852-1855, Attaché: Henry Barbet de Jouy [M.A.] (1812-1896)

1855-1863, Conservateur-adjoint: H. Barbet de Jouy

1863-1870, Conservateur-adjoint: Wilhelm Froehner (1835-1925)

1869-1881, Attaché: A. Héron de Villefosse (1845-1919)

1870-1886, CONSERVATEUR: Félix Ravaisson-Mollien (1813-1900)

1870-1881, Conservateur-adjoint: Léon Heuzey (1831-1922)

1874-1886, Attaché: C. Ravaisson-Mollien (1848-)

1881-1886, Conservateur-adjoint: A. Héron de Villefosse

3. Dictionnaire de Biographies françaises;

Paul Lacroix, *Annuaire des Artistes et des amateurs*, Paris, Renouard, 1860, pp. 105-112;

J.-J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1917), suivi de la liste des directeurs et des conservateurs du Musée*, Paris, [1917], Burt Franklin Reprints, 1968, pp. 125-164;

Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art par les Conservateurs du Musée du Louvre, 1848-1900*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'histoire de l'Art, 1991, pp. 5-7.

1886-, CONSERVATEUR: A. Héron de Villefosse
 1886-1910, Conservateur-adjoint: C. Ravaisson-Mollien
 1893-1899, Attaché: E. Michon (1865-1939)
 1899-1919, Conservateur-adjoint: E. Michon

c. Musée des Antiquités orientales et de la céramique antique

1. Les Antiquités orientales, département créé en 1881
 2. La Céramique antique, département créé en 1886
 1881-1908, CONSERVATEUR: Léon Heuzey (1831-1922)
 1881-1883, Attaché: Eugène Ledrain (1844-1910)
 1883-1908, Conservateur-adjoint: Eugène Ledrain
 1886-1893, Attaché: Edmond Pottier (1855-1934)
 1893-1910, Conservateur-adjoint: Edmond Pottier
 1896-1902, Attaché: Paul Jamot (1863-1939)
 1902-1902, Conservateur-adjoint: Paul Jamot
 1902-1908, Attaché: Thurin-Dangin (1872-)

d1. Musée des souverains, des objets d'art, du moyen-âge et de la Renaissance
 [appellation: 1860 Cinquième conservation]

1. Le Musée des Souverains dont la formation est décrétée en 1852
 2. Musée du Moyen Age et de la Renaissance

On y ajoute la section du Musée médiéval et moderne du département des Antiques, lequel fut organisé et classé pour la première fois par le comte de Laborde en 1848

2. 1849-1854, CONSERVATEUR: Léon de Laborde
 1. 1852-1863, CONSERVATEUR: Horace de Viel-Castel
 1861-1870, Attaché: Louis Clément de Ris
 1861-1869, Conservateur-adjoint: A. Sauzay (1803-1870)
 1862-1871, Attaché: Alfred Darcel (1818-1873)
 1863-1871, CONSERVATEUR: H. Barbet de Jouy
 1870-1875, Conservateur-adjoint: L. Clément de Ris

d2. Musée de la Sculpture et des objets d'art du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes

1871-1879, CONSERVATEUR: H. Barbet de Jouy
 1871-1879, Conservateur-adjoint: Edmond Saglio
 1874-1879, Attaché: Louis Courajod (1841-1896)
 1879-1893, CONSERVATEUR: Edmond Saglio
 1879-1893, Conservateur-adjoint: Louis Courajod
 1879-1892, Attaché: Émile Molinier (1857-1906)
 1892-1893, Conservateur-adjoint: Émile Molinier
 1894-1912, Conservateur: E. Grandidier, fait don au musée de sa collection de céramique chinoise.

En 1893, ce département (4b.) se scinde en deux:

1. Sculpture du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes

1893-1896, CONSERVATEUR: Louis Courajod
 1893-1896, Conservateur-adjoint: André Michel (1853-1925)
 1896-1919, CONSERVATEUR: André Michel
 1896-1898, Attaché: P. Leprieur
 1898-1905, Conservateur-adjoint: P. Leprieur

2. Objets d'art du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes

1893-1902, CONSERVATEUR: Emile Molinier (1857-1906)

1893-1899, Attaché: Gaston Migeon (1861-1930)

1899-1902, Conservateur-adj.: Gaston Migeon

5. Musée de la peinture, du dessin et de la chalcographie

«Ces trois sections [peintures -dessins-chalcographie] demeurèrent presque constamment réunies; une seule, celle des Dessins, forma à plusieurs reprises un Département distinct (de 1802 à 1827; en 1848; de 1850 à 1861; de 1881 à 1886).»⁴

1. 1802-1827, les deux conservations sont séparés

a. Musée des peintures, organisé en 1802

1802-1816, CONSERVATEUR: L. Dufourny (1754-1818)

1816-1826, CONSERVATEUR: C.P. Landon (1760-1826)

-1824-1826, conservateur-adjoint: F.M. Granet (1775-1849)

b. Cabinet des Dessins et de chalcographie

1802-1827, CONSERVATEUR: Morel d'Arleux (1755-1827)

2. Entre 1827 et 1848, les deux conservations sont réunies

1826-1848, CONSERVATEUR (peinture): F.M. Granet

1827-1832, CONSERVATEUR (dessin): A. Cailleux (1787 -1876)

1837-1849, CONSERVATEUR (dessin): J.B. Isabey (1767-1855)

3. En 1848, les deux conservations sont séparées pour être réunies en 1849 et reséparées en 1850 jusqu'en 1861:

1. Musée des peintures [1860, Troisième conservation]

Ce musée, réorganisé en 1848 et classé chronologiquement par écoles forme trois divisions distinctes: a. Écoles d'Italie et d'Espagne; b. Écoles allemande, flamande et hollandaise; c. École française.

1848-1861, CONSERVATEUR: Frédéric Villot (1809-1875)

1852-1861, attaché: Eugène Daudet (1309-)

1858-1861, conservateur-adjoint: Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899)

2. Musée des dessins et de la chalcographie [1860, quatrième conservation], réorganisé et classé depuis 1848

1848 , CONSERVATEUR: J. André (1807-1869)

1848-1850, réuni avec le musée des peintures

1848-1852, conservateur-adjoint: Eudoxe Soullé (1817-1876)

1850-1874, CONSERVATEUR: Frédéric de Reiset

1852-1853, attaché: Anatole de Montaiglon (1824-1895)

1853-1861, attaché: Clément de Ris

1855-1861, conservateur-adjoint: Jouffroy d'Eschavannes

4. Département de peinture et de dessin (les deux conservations sont réunies (1861-1881)

1861-1874, CONSERVATEUR: Frédéric de Reiset

1861-1871, Conservateur-adjoint: E. Daudet

1861-1871, Attaché: P. Both de Tauzia (1823-1888)

1862-1881, Conservateur-adjoint (Chalcographie): Jouffroy d'Eschavannes

1871-1874, Conservateur-adjoint: P. Both de Tauzia

1871-1879, Attaché: P. Coubertin

1874-1881, CONSERVATEUR: Both de Tauzia

1874-1876, Conservateur-adjoint: L. Clément de Ris
 1876-1877, Attaché: G. de Fayolle (1851-)
 1877-1881, Attaché: Henri de Chennevières-Pointel (1856-1946)

5. Les deux départements se scindent en deux départements en 1881-1886

a. Peinture

1881-1886, CONSERVATEUR: F.A. Gruyer (1825-1909)
 1881-1886, Attaché: Paul Durrieu (1855-1925)

b. Dessin

1881-1886, CONSERVATEUR: Both de Tauzia
 1881-1886, Conservateur-adjoint: Jouffroy d'Eschavannes
 1881-1886, Attaché: Henry de Chennevières-Pointel (1858-1946)

6. Les deux départements reviennent à une seule entité (1886-

1886-1888, CONSERVATEUR: Both de Tauzia
 1886-1888, Conservateur-adjoint: Georges Lafenestre (1837-1919)
 1886-1888, Attachés: Paul Durrieu et Henri de Chennevières-Pointel
 1888-1905, CONSERVATEUR: Georges Lafenestre
 1888-1898, Conservateur-adjoint: Paul Durrieu
 1888- , Conservateur-adjoint: H. de Chennevières
 1888-1894, Attaché: C. Benoît
 1894- , Conservateur-adjoint: C. Benoît
 1898-1910, Attaché: J.J. Guiffrey (1840-1918)

6. **Musée ethnographique et de la Marine** [1860 Sixième conservation] créé en 1827 et ouvert en 1837

1850-1857, Conservateur-adjoint: L. Morel Fatio
 1857-1871, CONSERVATEUR: L. Morel Fatio
 1871-1893, CONSERVATEUR: Edmond Paris (1806-1893)
 1894-1900, CONSERVATEUR: P.E. Miot (1827-1900)

2. **Musée du Luxembourg**

"L'idée de ce musée appartient à Émeric-David, mais elle ne fut réalisée qu'en 1818, lorsqu'on réunit aux collections du Louvre la suite des tableaux historiques de Rubens sur le règne de Henri IV, celles des tableaux de Lesueur représentant la vie de saint Bruno, et les ports et marines de France, par Joseph Vernet et Hue"⁵

1860 , CONSERVATEUR: Naigeon
 1861-1866, Conservateur-adjoint: Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899)
 1868-1873, CONSERVATEUR: Philippe de Chennevières-Pointel
 1873-1878, CONSERVATEUR: Paul Dubois (1829-1905)
 1878-1879, CONSERVATEUR: Philippe de Chennevières-Pointel
 1879-1886, CONSERVATEUR: Étienne Arago (1802-1892)
 1886-1896, Conservateur-adjoint: Léonce Bénédict (1859-1925)
 1896-1899, CONSERVATEUR: Léonce Bénédict

5. Lacroix, *Op. cit.*, p. 109.

3. Musée de Saint-Germain-en-Laye

Créé en 1862, le musée ouvre ses portes en 1867 à l'occasion de l'exposition universelle
 1865-1902, CONSERVATEUR: Alexandre Bertrand (1820-1902) [il fit partie de la commission
 chargée de son organisation]

1868-1885, Gabriel de Mortillet

1885- , Attaché: Salomon Reinach (1858-1932)

1898 , Attaché: Henri Hubert

1902 , DIRECTEUR: Salomon Reinach

1910 , Conservateur-adjoint: Henri Hubert

4. Musée des Manufactures des Gobelins

-1871, CONSERVATEUR: Eugène Chevreul (1786-1889)

1871 , Conservateur-adjoint: Edmond Saglio

1871-1885, CONSERVATEUR et ADMINISTRATEUR: A. Darcel (1818-1893)

1885-1893, DIRECTEUR: E. Gerspach (1833-1906)

1893-1908, DIRECTEUR: J.J. Guiffrey (1840-1918)

5. Musée des Manufactures de Sèvres

1872-1890, CONSERVATEUR: Champfleury (1821-1889)

1872- , Attaché: Édouard Garnier (1840-1903)

1890 , CONSERVATEUR: Édouard Garnier

6. Musée historique de Versailles

1852-1867, Conservateur-adjoint: Eudoxe Soulié (1817-1876)

1867-1876, CONSERVATEUR: Eudoxe Soulié

1876-1882, CONSERVATEUR: L. Clément de Ris

1887-1892, Conservateur-adjoint: Pierre de Nolhac (1859-1936)

1892-1920, CONSERVATEUR: Pierre de Nolhac

1892- , Attaché: André Pératé (1862-1947)

1920-1932, CONSERVATEUR: André Pératé

7. Musée des Arts décoratifs

1879 , CONSERVATEUR: Paul Gasnault (1829-1898)

8. Musée des Thermes et l'Hôtel de Cluny

Abrité à l'origine les collections de A. Du Sommerard, acquise en 1844 par l'État. Ouvert au
 public en 1848. Instigateur Albert Lenoir (1801-1891)

1848-1885, CONSERVATEUR-Administrateur: E. Du Sommerard

1885-1891, DIRECTEUR: Alfred Darcel (1818-1893)

--- , Attaché: Duchalais (1814-1854)

1893-1903, CONSERVATEUR: E. Saglio

1903-1925, CONSERVATEUR: Edmond de Haraucourt (1857-1941)

1923- , DIRECTEUR: Marquet de Vasselot (1871-1946)

9. Musée Condé à Chantilly

En 1886, le duc d'Aumale donne sa collection à l'Institut, collection qui devient alors accessible au public

en 1897, le duc d'Aumale meurt.

1897-1909, CONSERVATEUR: François-Anatole Gruyer (1825-1909)

D. ÉCOLE DU LOUVRE ⁶

1. Les Lois:

a. Décret du 24/1/1882 institue l'École du Louvre

"Ce que M. Proust a voulu créer au Louvre, et ce que nous y devons, ce me semble, organiser c'est une école pratique d'archéologie et d'histoire de l'art, analogue à cette École des Hautes-Études déjà établie pour d'autres sciences et qui rend de si grands services. Cette école, telle que je la comprends, ne doit pas former seulement des conservateurs ou des inspecteurs de Musées, il faut qu'il en puisse sortir des voyageurs pour des missions archéologiques, des professeurs, des vulgarisateurs dont la science a besoin à notre époque plus qu'à une autre, des critiques d'art sachant ce dont ils parleront, chose très désirable et assez rare encore pour qu'on se préoccupe d'y pourvoir. En un mot, je vois dans l'École du Louvre un Séminaire de jeunes savants qu'un enseignement précis et familier, donné en présence des monuments par des maîtres autorisés, doit mettre à même de servir la science par leurs travaux et leurs découvertes ds toutes les branches de l'archéologie et de l'histoire de l'art." [Extr. de la lettre de Louis de Ronchaud au Dir. gén. des B.-A., Louvre, p. 116]

b. 11/4/1882 Projet de règlement (Jules Ferry)

c. 13/11/1883 Arrêté: Le personnel de l'École du Louvre (année 1883-1884): Jules Ferry, ministre [Louvre, p. 127]

Archéologie nationale.- Professeur: M. Bertrand, membre de l'Institut, conservateur des antiquités nationales

Archéologie orientale.- Professeur: M. Heuzey, membre de l'Institut, conservateur des Antiquités orientales

Archéologie Égyptienne.- Professeur: M. Pierret, conservateur des antiquités égyptiennes

Langue démotique.- Professeur: M. Révillout, conservateur-adjoint des antiquités égyptiennes

Épigraphie orientale.-Professeur: M. Ledrain, conservateur-adjoint des antiquités orientales

Droit égyptien et Économie politique de l'Ancienne Égypte: M. Révillout, professeur de langue démotique, est chargé de ce cours

Épigraphie phénicienne et Araméenne.-M. Ledrain, professeur d'épigraphie orientale est chargé de ce cours.

2. Direction de l'École du Louvre

1881-1882 (par intérim): 1882-1887 Louis de Ronchaud (1816-1887)

1887-1904 Albert Kaempfen (-)

1904-1911 Théophile Homolle (1848-1925)

6. Coll., L'École du Louvre, 1882-1932, Paris, Bibliothèque de l'École du Louvre, 1932.

3. Chaires:

a. *Archéologie égyptienne*, créé en 1882

1882-1908, titulaire: P. Pierret (1836-1916)

1908-1926, titulaire: Georges Bénédict (1857-)

1926- , titulaire: Charles Boreux

b. *Archéologie grecque et romaine*, cours créé en 1910

1910-1928, E. Michon (1865-1939)

c. *Archéologie nationale*, cours créé en 1882

1883-1902, Alexandre Bertrand (1820-1902)

1886, suppléant: S. Reinach (1858-1932)

1890-1892, remplaçant: Salomon Reinach

1896, remplaçant: Salomon Reinach

1906-1915, suppléant: Henri Hubert

1915-1919, titulaire: Salomon Reinach

1919-1924, suppléant: Henri Hubert

1924-1925, titulaire: Henri Hubert

1925-1927, suppléant: Olaf Janse

1927-1932, titulaire: R. Lantier

d. *Archéologie orientale*, cours créé en 1882

1882-1883, chargé de cours: Ledrain (1844-1910)

1884-1885, (Les Origines de l'art oriental) Léon Heuzey (1831-1922)

1885-1908, suppléant: Edmond Pottier (1855-1934)

1908-1921, titulaire: Edmond Pottier

1921-1924, suppléant: A. Merlin

1924- , titulaire: R. Dussaud

e. *Droit égyptien, cours complémentaire*, créé en 1882, supprimé en 1908

1882-1886, titulaire: Eugène Révillout

1886-1887, suppléant: Paturet

1887-1908, Révillout Eugène Révillout

f. *Épigraphie assyrienne*, cours créé en 1882, supprimé en 1910

1883-1910, Eugène Ledrain

g. *Épigraphie phénicienne et araméenne*, cours complémentaire, créé en 1883, supprimé en 1910

1883-1910, Eugène Ledrain

h. *Histoire de la peinture*, cours créé en 1885, scindé en deux cours à partir de 1930

1885-1896, titulaire Georges Lafenestre (1837-1919)

1903-1905, suppléant: Henry de Chennevières-Pointel (1858-1948)

1905-1910, titulaire: Paul Leprieux [refuse de donner les cours]

1905-1910, suppléant: Salomon Reinach (1858-1932)

1910-1911, titulaire: Paul Leprieux

1911-1915, suppléant: G. Brière

1915-1919, [cours supprimé]

1919-1924, titulaire: G. Brière

i. *Histoire de l'art français au XVII^e et XVIII^e siècles*, créé en 1910, supprimé en 1927

1910-1920, Pierre de Nolhac (1859-1936)

j. *Histoire de la sculpture du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes*, cours créé en 1889

1889-1899, titulaire Louis Courajod (1841-1896)

1896-1920, André Michel

1920-1923, Paul Vitry (1872-1945)

k. *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, cours créé en 1887

1887-1902, titulaire: Émile Molinier (1857-1906)

1902-1907, titulaire: Gaston Migeon (1861-1930)

1906-1907, suppléant Marquet de Vasselot (1871-1946)

1907-1921, titulaire: Gaston Migeon

1921-1923, suppléant: Marcel Aubert

1923- , titulaire: Marquet de Vasselot

1924-1925, suppléant: Marcel Aubert

l. *Histoire des arts au XIXe s.*, cours créé en 1910

1910-1925, Léonce Bénédict

m. *Langue copte*, cours créé en 1884, supprimé en 1908

Jusqu'en 1888 se sonfond avec le cours du Droit égyptien

1889-1908, titulaire Révillout

n. *Langue démotique*, cours créé en 1882, supprimé en 1908

1883-1908, Révillout (1843-1932)

E. LES INSTITUTIONS D'ENSEIGNEMENT

1. École des Beaux-Arts

a. Service des Archives:

1878 Étienne Arago

«Le Service des archives a été organisé en 1878; le conservateur, M. Étienne Arago, ayant quitté en 1879, ces fonctions, pour celles de conservateur du Luxembourg, le service a été réuni à la bibliothèque»⁷

b. Bibliothèques:

avant 1878, bibliothécaire: Vinet (1804-1878)

avant 1878, bibliothécaire: Alfred Michiels (1813-1892)

1876-1878, sous-bibliothécaire: Eugène Müntz (1845-1902)

1878-1902, bibliothécaire, archiviste et conservateur: Eugène Müntz (1845-1902)

1894-1903, sous-bibliothécaire: Camille Enlart (1862-1927)

c. Direction:

1862, Albert Lenoir (1801-1891)

1864-1879, Eugène Guillaume, directeur (1822-1905)

1879-1905, Paul DuBois (1829-1905)

d. Chaires:

Anatomie:

1863- , P.C. Huguier

1873-1899, Mathias-Marie Duval (1844-1907)

1881 prosecteur: Cuyer (-)

Esthétique et histoire de l'Art:

1863, E.E. Viollet-le-Duc (1814-1879)

[Il dut démissionner devant l'opposition des élèves]

1864-1893, Hippolyte Taine (1828-1893)

1876, suppléant: Eugène Müntz (1845-1902)

1876-77, suppléant: Georges Berger (1834-1910)

1878, suppléant: Louis de Fourcault (1851-1914)

1884, suppléant: Eugène Müntz (1845-1902)

1893-1914, Louis de Fourcault

Esthétique générale et appliquée

1863, Eugène Guillaume (1822-1905)

1865-1870, David Sutter (1811-1880)

Histoire et Antiquité

1828-1863, Jarry de Mancy

Histoire et archéologie:

1863-, Léon Heuzey (1831-1922)

1884, suppléant: Edmond Pottier (1855-1934)

1884, Edmond Pottier (?)

1886, suppléant: Théophile Homolle (1848-1925)

7. Eugène Muentz, *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, Quantin, 1889, p. 144.

Histoire générale:

1874- , J.H. Lemonnier

1889, suppléant: Charles-Victor Langlois

Histoire de l'Architecture

1886, suppléant: Boitte (?)

1892, Lucien Magne (1849-1916)

Théorie de l'architecture

1853-1883, Jean-Baptiste Lesueur (1794-1883)

1884-1894, Edmond Guillaume (1826-1894)

1895 , Julien Guadet (1834-1908)

Histoire de l'architecture française au Moyen-Age et à la Renaissance

1892, P.-L. Boeswillwald

Théorie de l'ornement

1873- , chargé du cours: Jules Bourgoïn (1838-1907)

Arts décoratifs:

-- , P.-V. Gallant

2. École des Beaux-Arts de LyonHistoire de l'art

1876 ou 79?, Charles Bayet (1849-1918)

3. École française d'Athènes⁸**a. Ordonnance de création:** 11/9/1846**b. Directeurs:**

1846-1867, Daveluy [et Gaigniaud?]

1867-1875, Émile Burnouf (1821-1907)

réorganisation, Émile Burnouf en 1874

1875-1878, Albert Dumont (1842-1884)

Création sur l'initiative du directeur Dumont d'un Institut tenant des séances et publiant un bulletin.

Dumont fonde le Bulletin de Correspondance hellénique**1880-1896, Dumont fonde aussi la Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome**

1878-1890, Paul Foucart

1891-1904, Théophile Homolle (1848-1932)

1904-1912, M. Holleaux (1861-1932)

1912-1913, Th. Homolle

1914-1918, Première guerre mondiale

1919-1925, Charles Picard (1883- après 1964)

8. Archives Nationales: F17 13596; G. Radet,

4. École française de Rome⁹

Décret du 20.3.73

Notes de A. Dumont sur l'établissement projeté (1872); projet de Burnouf et de Ravaissou

a. Directeurs:

1875, Albert Dumont (1842-1884)
 1875-1882, A. Geffroy (1820-1895)
 1882, directeur honoraire: A. Geffroy
 1883-1889, Edmond Leblant (1818-1897)
 1888-1895, A. Geffroy (1820-1895)
 1895-1922, Directeur Mgr. Louis Duchesne (1843-1922);
 1922-1923, Directeur intérimaire: Jérôme Carpcino
 1923-1937, Emile Mâle (1862-1954)

5. École pratique des Hautes Etudes, section histoire (EPHE)

En 1868 Léon Renier aida Duruy dans la fondation de l'EPHE

a. Direction de secteurs:

Science philologique et historique:

---, Léon Rénier (1809-1885)

b. Champs d'études

1. Archéologie orientale

1876, répétiteur avec conférences: Clermont-Ganneau (1846-1923)
 1878, directeur-adjoint: Clermont-Ganneau

2. Épigraphie et antiquités grecques

1876, répétiteur: Olivier Rayet (1848-1887)
 1878, directeur-adjoint: Olivier Rayet (1848-1887)
 1885, remplaçant: Haussoullier

3. Philologie grecque

avant 1876, Georges Perrot
 1876, directeur-adjoint: H. Weil
 avant 1882 Charles Groux
 1882, maître de conférence: H. Jacob

4. Épigraphie et antiquités romaines

avant 1874, Directeur-adjoint: Charles Morel
 1874-1882, Directeur-adjoint: Ernest Desjardins (1823-1886)
 1882-1918, Héron de Villefosse (1845-1919)

5. Histoire et philologie classique

1886, Pierre de Nolhac (1859-1936)

6. Langue et antiquités assyriennes

1881, Maître de conférences: A. Amiaud
 1883, Directeur d'études: J. Oppert

9. Archives nationales F17 13600: L'École française de Rome, exposition organisée à l'occasion de son centaire, Paris et Rome, 1975.

1895 Vincent Scheil (1858-)

7. Langue et antiquités étrusques (?)

---, J. Toutain

8. Langue et archéologie égyptiennes

1868, directeur d'études: Emmanuel de Rougé (1811-1872)

1869, répétiteur: Gaston Maspéro (1846-1916)

1872, directeur d'études: Gaston Maspéro

9. Les religions d'Égypte

1880-1915, maître de conférence, dir.-adj. et dir. d'études: Amélineau, (1850-1915)

10. Égyptologie

avant 1884, Grébaut

1884, maître de conférence: Paul Guieysse

6. Collège de France¹⁰

a. Chaires:

1. Archéologie [Création et nomination 12/3/1831]

1831-1832, Jean-François Champollion (1790-1832)

[pas d'affectation entre 1832-1837]

1837-1848, Jean-Antoine Letronne (1787-1848)

1849-1859, Charles Lenormant (1802-1859)

[Transformation du titre de la chaire d'Archéologie en celui de Philologie et archéologie égyptiennes. Rapport, projet, décret (8/2/60)]

1860-1872, vicomte Emmanuel de Rougé (1811-1872) [autre candidat: Brunet de Presle]

suppléant de de Rougé: Gaston Maspéro (1846-1916)

1873, Maspéro est chargé du cours d'archéologie égyptienne, malgré les présentations du Collège de France

[François Chabas (1831-1889) refuse la chaire qui lui est offerte au Collège de France]

1874-1916, titulaire : Gaston Maspéro (Décret du 4/2/1874)

2. Éloquence latine. Cf. philologie latine

3. Épigraphie et antiquités grecques (Arch. nat. F17 13557)

1877, [Rapport de Foucart sur les raisons de créer cette chaire au Collège de France; décret et création au 1/1 et nomination]

1877-1926, titulaire: Paul Foucart (

1877, suppléant: Olivier Rayet (1848-1887)

1884, suppléant: Théophile Homolle (1848-1925)

1927, [candidature Holleaux et Bourgnat]

1927-, Maurice Holleaux

10. Archives nationales, Ministère de l'Instruction publique F17 13550-13553-4-5-67; Charles, Christophe et Telkes, Eva, **Les Professeurs du Collège de France**, Dict. biogr. (1901-1939), Paris, INRP, Ed. du CNRS, 1988; Collectif, **L'Ecole du Louvre 1882-1932**, Paris, Bibl. Ecole du Louvre, 1932.

4. Épigraphie et antiquités romaines (Arch. nat. F17 13557)
 1861, Rapport et décret créant la chaire, nomination le 27/1
 1861-1885, Léon Rénier (1809-1885)
 1882, suppléant: Ernest Desjardins (1823-1886)
 1884-1886, suppléant: Théophile Homolle (1848-1925)
 1886, titulaire: Ernest Desjardins (1823-1886)
 1887- , titulaire: René Cagnat (1852-1937)
5. Épigraphie et antiquités sémitiques (Arch. nat. F17 13556) [Considérations pour l'établissement d'une chaire d'épigraphie et antiquités à la place de la chaire de turc.
 1890, Décret de création 30/1
 1890-1923, titulaire: Clermont-Ganneau (1846-1923) [Candidature Philippe Berger]
6. Esthétique et histoire de l'art (Arch. nat. F17 13556)
 Décret de création et de nomination 26/3/78
 1878-1882, Charles Blanc (1813-1882)
 1882-1905, Eugène Guillaume (1822-1905), [candidature de Müntz]
 suppléant: Georges Lafenestre (1837-1919)
 1905-1919, Georges Lafenestre [candidatures d'Émile Mâle (1862-1954), Pierre Nolhac (1859-1936) et Edmond Pottier (1855-1943)] (Arch. nat. F17 13556)
7. Histoire de l'art monumental (Arch. nat. F17 556)
 Décret rapportant celui du 20/12/1832 créant une chaire d'histoire de l'art monumental (18/3/33) (Arch. nat. F17 13556)
8. Histoire et antiquités nationales (Arch. nat. F17 13557)
 1885, Transformation de la chaires Philosophies grecque et latine; procès-verbal de l'assemblée et décret le 16/1/85
 1885- , J. Toutain [candidat Camille Jullian (1859-1933)]
9. Histoire de la littérature latine Cf. Poésie latine
10. Histoire et science morale
 1838-1857, Jules Michelet (1798-1874)
 Il est révoqué en 1857
 1857-1860, J.D. Gaignault (-)
 suppléant: Alfred Maury
 1862-1892, titulaire: Alfred Maury (1817-1892)
11. Langues et littératures étrangères de l'Europe moderne
 [devient le 17/11/1870: Langues et littératures d'origine germanique]
 --- , Philarète Chasles (1798-Venise 1873)
12. Langues et littératures de l'Europe méridionale
 1841-1848, titulaire: Edgar Quinet (1803-1875)
 suspendu par Guizot en 1848
 1870-1875, Edgar Quinet
 1876-1906, Paul Meyer
13. Langue et littérature françaises
 1881- , titulaire Émile Deschanel (1819-1904)

14. Langue et littérature grecques (Arch. nat. F17 13557)
 1829-1855, Jean-François Boissonade (1774-1857)
 1845, suppléant: Jean-Pierre Rossignol (1803-1893)
 1855-1892, titulaire: Jean-Pierre Rossignol
 1892- , Maurice Croiset

15. Langues et littératures hébraïques, chaldaïques et syriaques (Arch. nat. F17 13556)
 1819-1857, titulaire: Étienne Quatremère (1782-1858)
 avant 1862, Ernest Renan (1823-1892), révoqué en 1862 [Note de Saint-Julien à propos de la révocation de Renan.]
 1864 , [Présentation de Munck, E. Latouche et Derembourg]
 1864-1867, Salomon Munck
 1870-1892, titulaire: Ernest Renan (1823-1892)
 1893-1910, titulaire: Paul Berger (1846-1912) [autre candidat Charles Clermont-Ganneau (1846-1925)]

16. Langue et littérature celtiques (Arch. nat. F17 13557)
 1882, Décret de création et nomination 12/1
 1882-1910, titulaire: Arbois de Jubainville (1827- 1910)
 1910- , titulaire: Joseph Loth (-) [candidat Alfred Ernout (1879-après 1964)]

17. Langues et philosophies grecques (Arch. nat. F17 13555)
 (antérieurement, chaire de Grec, ultérieurement Philosophies grecque et latine)
 1814-1832, titulaire: Thiers (-)
 1832-1837, titulaire: Théodore Jouffroy (1796-1842)
 1837-1852, titulaire: Barthélémy de Saint-Hilaire
 [Vacance de 1852-1861]
 1856, chargé du cours: Charles Lévêque (1818-)
 1861, titulaire: Charles Lévêque [présentation: Paul Janet (1823-1899).
 Le Procès-verbal du 8/12/61 présente Ernest Renan (1823-1892) et Jules Oppert (1825-1905) comme candidats à cette chaire]
 1885, [Transformation de la chaire en chaire d'Histoire et antiquités nationales, décret du 16/1/]
 1900-1914, Henri Bergson (1859-1941), puis une chaire de philosophie, aut. candidat Gaston Milhaud (1858-1918)]

18. Numismatique de l'Antiquité et du Moyen-Age (Arch. nat. F17 13557)
 1902, charge de cours: Ernest Babelon (1854-1924) .
 1908-1924, titulaire: Ernest Babelon [candidats: Mazerolles, Blanchet]
 1924-1928, titulaire: Théodore Reinach (1860-1928)

19. Philologie et archéologie assyriennes (Arch. nat. F17 13556)
 1874, Création de la chaire et nomination de Jules Oppert (1825-1905)
 1906, C. Fossey (-) [Candidatures du père Scheil (1858-) et de Thureau-Dangin (-) : titres des candidats et controverses au sujet de la nomination de Fossey, contre l'avis du Collège de France et celui de l'Acad. Insc. qui présentaient le père Scheil.] (Arch. nat. F17 13556)

20. Philologie et archéologies égyptiennes. Cf. Archéologie

21. Chaire de philologie latine [ancienne chaire d'éloquence latine]

1817-1844, titulaire: Jean-Louis Burnouf (1775-1844)

1861, suppléant: Gaston Boissier (1823-1908)

1885-1925, Louis Havet

22. Poésie latine (Arch. nat. F17 13557)

En 1885, par un décret du 23/1/ devient chaire de d'histoire de la littérature latine

[premier titulaire: le poète Delille (1738-1813)]

avant 1862, titulaire: Sainte-Beuve (1804-1869)

1853, suppléant: Jules Martha (1853-)

1854-1869, Sainte-Beuve

1869-1906, titulaire: Gaston Boissier (1823-1908)

23. Slave:

1840-1857, chargé de cours: Adam Mickiewicz

1857, révocation de Mickiewicz

1857-1884, chargé de cours: A. Chodzko

1885-1923, Louis Léger

F. COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES 11

1. Recherches des antiquités et conservation des monuments historiques. Distribution des crédits alloués pour ce service. Rapports avec la Commission chargée d'examiner l'importance et l'intérêt hist. ou artistiques des anciens monuments de la France, et d'émettre son avis sur les subventions demandées pour assurer la conservation de ces monuments. Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. chargé du Service (Administrateur)

2. Inspection des monuments historique

inspecteur-général

inspecteur-général adjoint

conservateur-administrateur du musée des Thermes et de Cluny

a. Inspecteurs

b. Commission permanente des monuments historiques

un président

un vice-président

un secrétaire

en 1860, elle compte en outre:

deux inspecteurs généraux des bâtiments civils

le secrétaire général du ministère d'État

le directeur général des Archives de l'Empire

deux architectes

le Conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève

le Conservateur des antiques au Louvre

l'inspecteur général des monuments historiques.

un membre de l'Académie française

l'architecte du palais de Versailles

le conseiller de préfecture de la Seine

le directeur Général des cultes

le Chef de la Division des Beaux-Arts

le conservateur-administrateur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny

l'inspecteur général-adjoint des monuments historiques.

c. Liste des membres en 1860:

L'Administrateur: De Courmont

Les deux inspecteurs-généraux: Prosper Mérimée et Henry Courmont

Le conservateur-administrateur du musée des Thermes et de Cluny: Du Sommerard

Le vice-président de la Commission permanente des monuments historiques: Caristie

Deux inspecteurs généraux des bâtiments civils: Caristie et Duban

L'inspecteur général-adjoint des monuments historiques: Courmont

Le secrétaire général du ministère d'État:

Le directeur général des Archives de l'Empire: Léon de Laborde

Les architectes: Labrousse et Vaudoyer

Le conservateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève: Paul Lacroix

Le conservateur des antiques au Louvre: Adrien de Longpérier

L'inspecteur général des monuments historiques: Mérimée

Le représentant de l'Académie française.: Montalembert

L'architecte du palais de Versailles: Questel

Le conseiller de préfecture de la Seine: Varcollier

Le directeur Général des cultes
 Le Chef de la Division des Beaux-Arts: Émilien de Nieuwerkerke
 Le Conservateur-administrateur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny: E. Du Sommerard

2. Liste des inspecteurs-généraux

1830-1833, Ludovic Vitet (1802-1873) poste créé pour lui par Guizot
 1833-1860, Prosper Mérimée (1803-1870)
 1860-1879, chef de bureau: Viollet-le-Duc (1814-1879)
 1871, 1874, 1877, Émile Boeswillwald (1815-1896)
 1879- , Anatole de Baudot (1834-1915), prés. de la Commission
 , Desvallières

3. Liste des directeurs-généraux adjoints et des Inspecteurs:

de Courmont
 Perreault-Dabot
 Alfred Darcel (1818-1893) corr.
 Léopold Duhamel (1842-1922)
 Victor Godart-Faultrier (1810-1890)

4. Liste des membres

a. Paris:

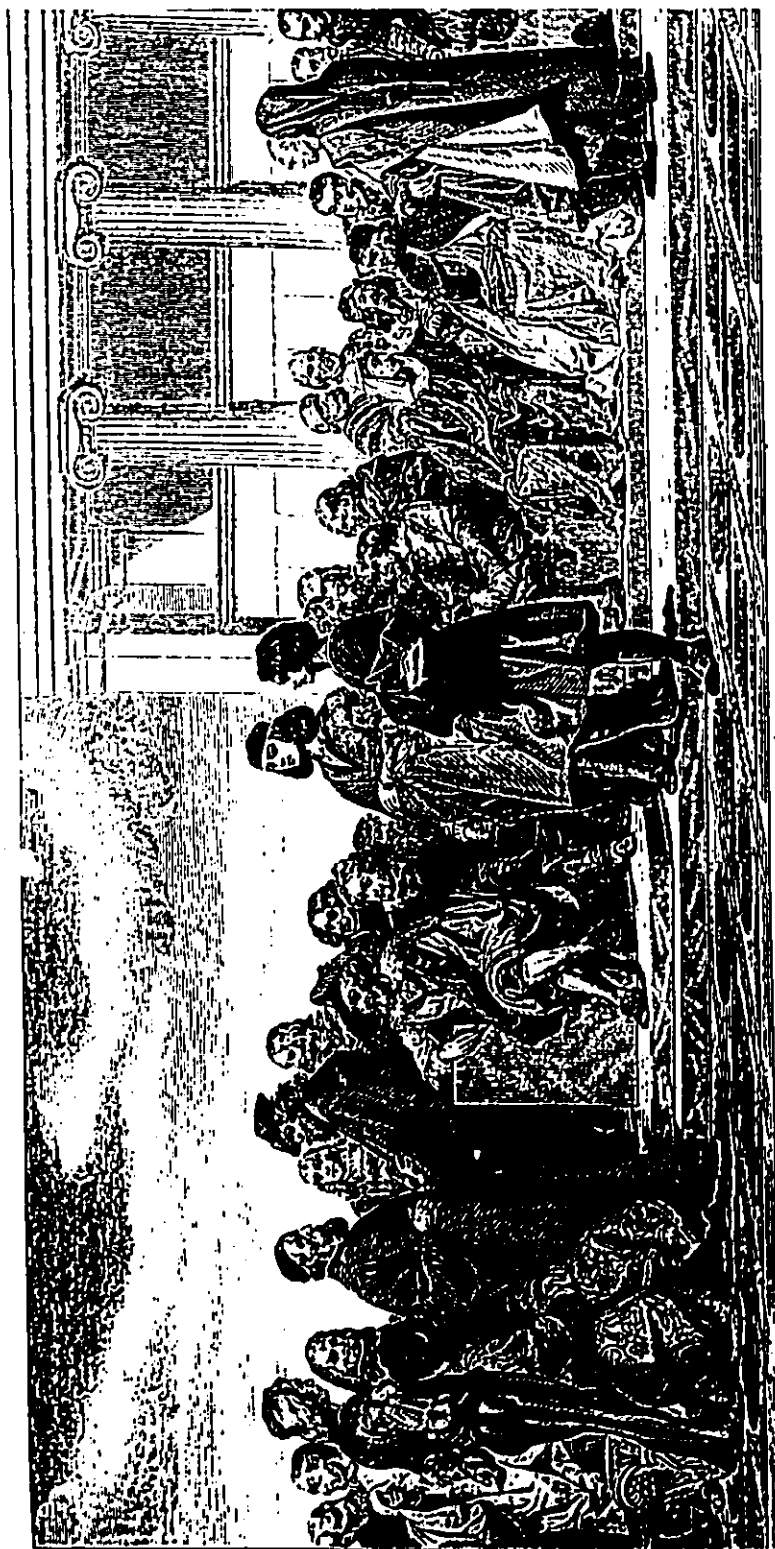
Albert Ballu (1849-) attaché
 Amadée de Caix de Saint-Amour (1843-1920), membre
 Édouard Corroyer (1835 ou 1904), 1872 membre
 Louis Courajod (1841-1896), 1887 membre
 Édouard Didron (1836-1902), peintre-verrier de la Comm.
 Louis Gonse (1846-1921), membre
 Ferdinand de Guilhermy (1808-1878), 1860 membre, 1869 président
 Ludovic Lalanne (1815-), 1846 attaché
 Albert Lenoir (1801-1891), membre
 Lucien Paté (1845-) après 1873, secrétaire
 Proust, Antonin (1832-1905), 1879 membre
 Daniel Ramée (1806-1887), attaché
 Henry Révoil (1820-), attaché

b. Province:

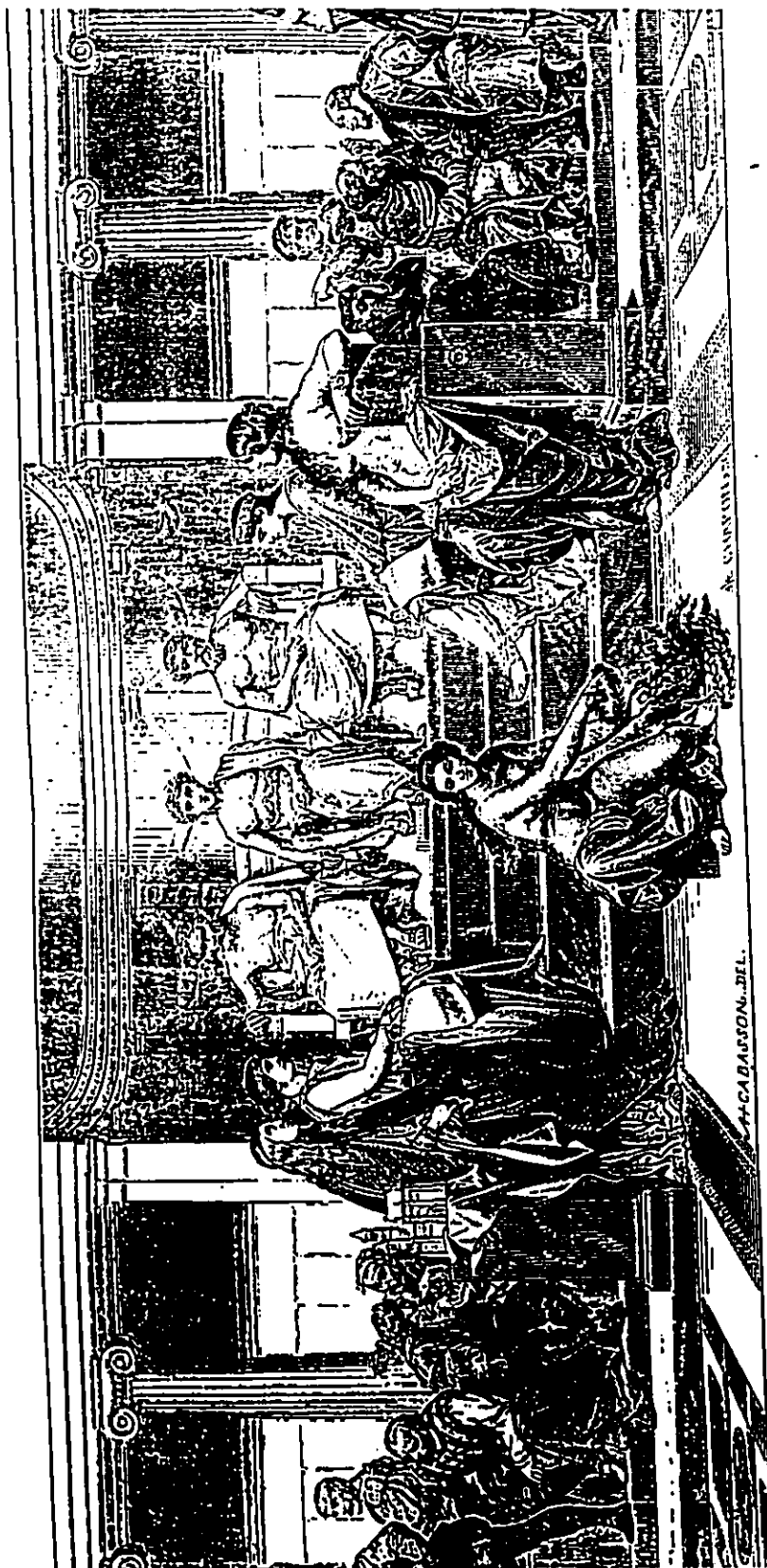
Charles Braquehay (1839-1910), membre de la Gironde
 Adolphe de Cardevaque (1828-1899), secrétaire général (Pas-de-Calais)
 Henri Chardon (1834-1906), Sarthe
 Louis Dancoisne (1810-1892), après 1872 membre (Pas-de-Calais)
 Achmet d'Héricourt (1819-1871), membre (Pas-de-Calais)
 Auguste Terninck (1811-), membre (Pas-de-Calais)
 V.-J. Vaillant (1824-), membre (Pas-de-Calais)

ILLUSTRATIONS

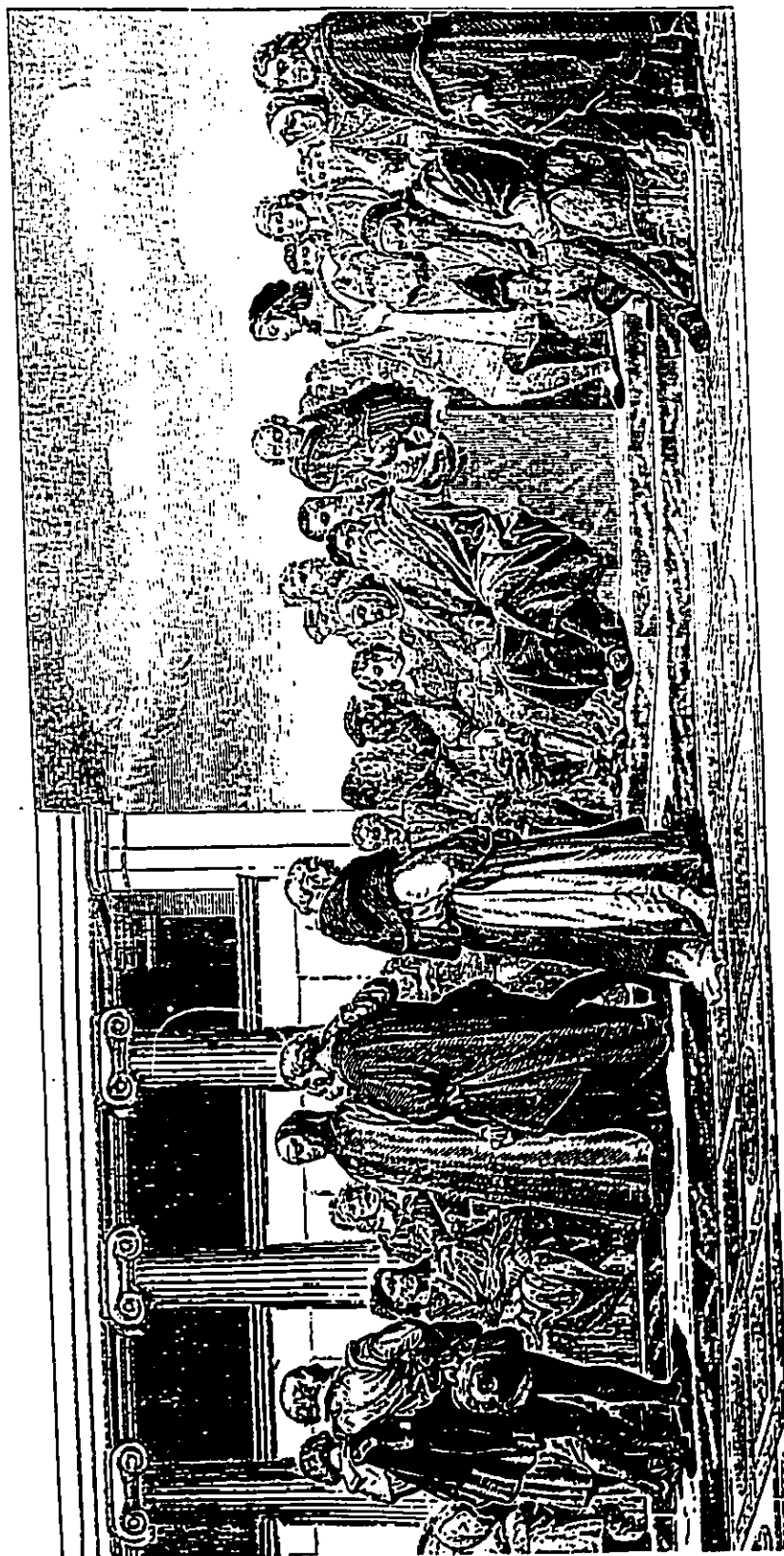
1 a. Chapon, «Hémicycle de l'École des Beaux-Arts» (détail, partie gauche)



1 b. Chapon, «Hémicycle de l'École des Beaux-Arts» (détail, partie centrale)



1 c. Chapon, «Hémicycle de l'École des Beaux-Arts» (détail, partie droite)



INSTITUTIONS ÉDUCATIVES, XIX^e SIÈCLE, 2014

2. Nicolas Poussin, La Peste d'Azoth, 1630, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.



3. Nicolas Poussin, L'Enlèvement des Sabines, 1655, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.



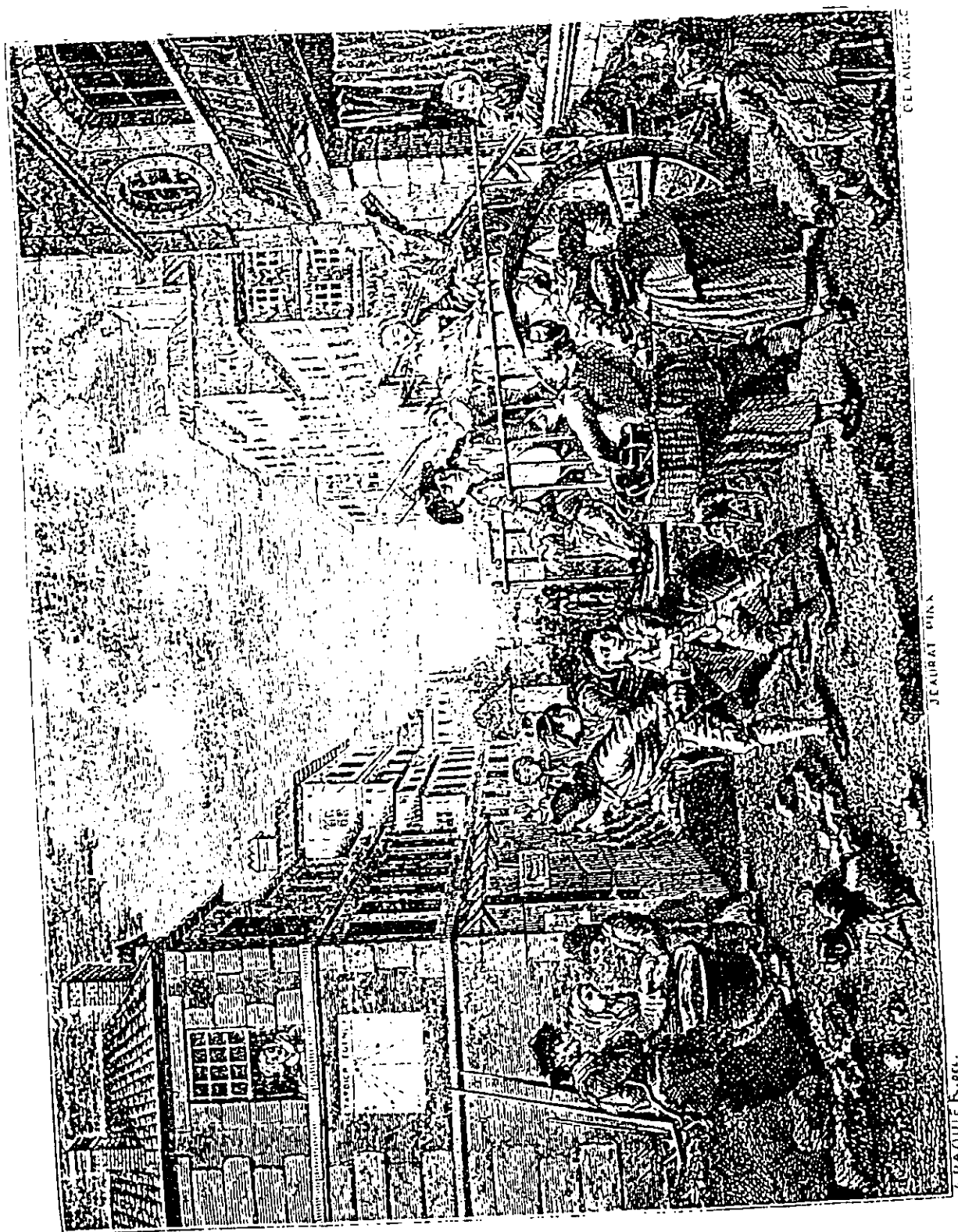
4. Nicolas Poussin, Éliézer et Rébecca, 1648, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.



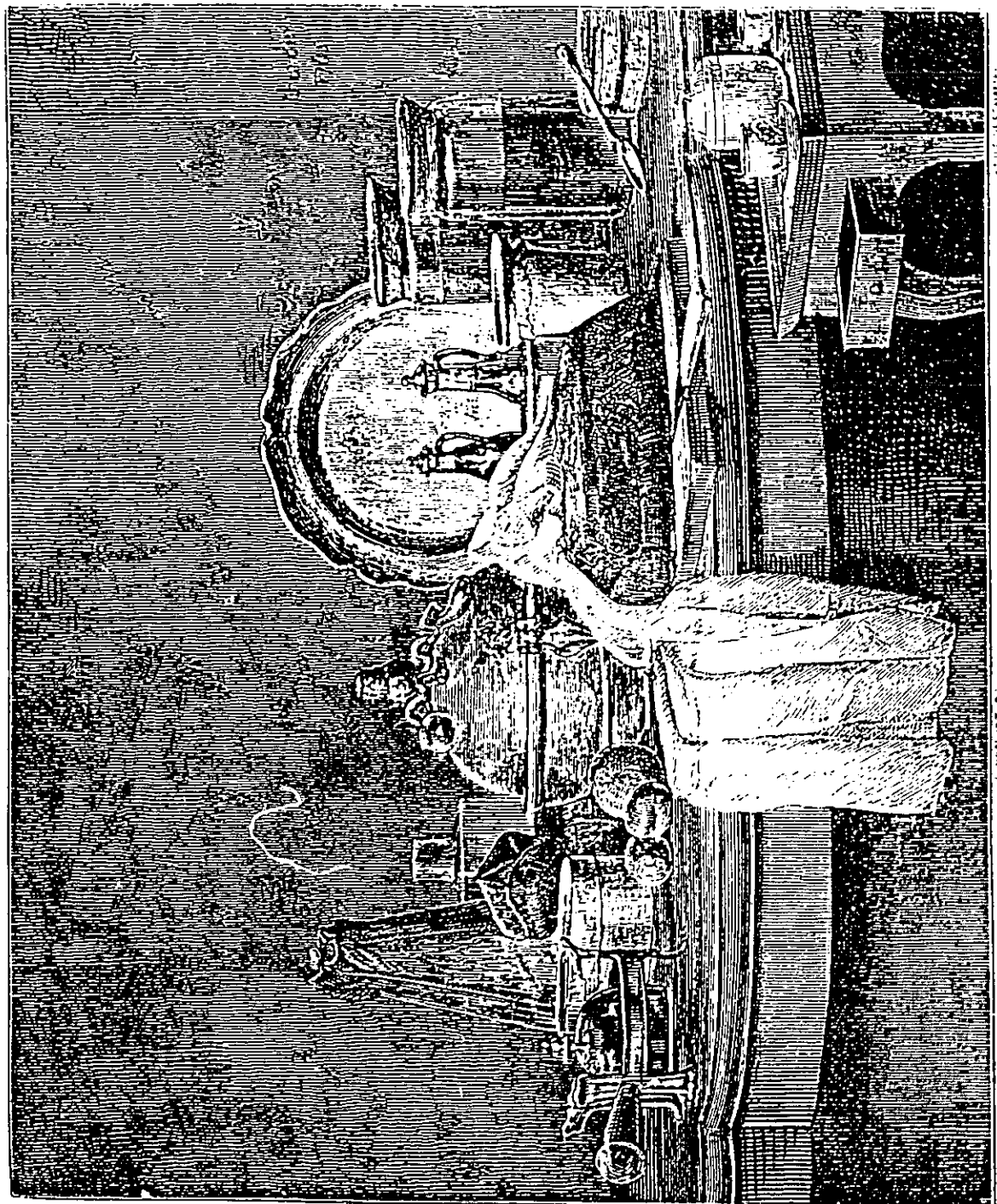
5. Carasson, «Éliézer et Rébecca», d'après Nicolas Poussin, 1862, gravure sur bois.



6. Delangle, «Le Déménagement du peintre», d'après Jeaurat, 1862, gravure sur bois.



7. Émile Deschamps. «Les Apprêts d'un déjeuner», d'après Chardin, 1862, gravure sur bois.



LES APPRÊTS D'UN DÉJEUNER.